

**Absentia Lucis**  
**Semantisierungen der Verhüllung in spätmittelalterlichen**  
**Nachtdarstellungen der Buchmalerei**

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

Vorgelegt von Bettina Preiswerk

Angenommen im Frühjahrssemester 2013 auf Antrag der Promotionskommission:

Prof. Dr. Bettina Gockel (hauptverantwortliche Betreuungsperson)  
PD Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz

Zürich, 2014

*Meinem inspirierten und inspirierenden*

*Lehrer Alois Maria Haas zugeeignet*



**Absentia Lucis**  
**Semantisierungen der Verhüllung in spätmittelalterlichen**  
**Nachtdarstellungen der Buchmalerei**

Dissertation  
Universität Zürich  
Philosophische Fakultät  
Kunsthistorisches Institut  
Prof. Dr. Bettina Gockel

Dr. des. Bettina Preiswerk  
Zürcherstrasse 30  
CH-8142 Uitikon-Waldegg  
bettina.preiswerk@gmail.com

Zürich, 24. Juni 2014

# Inhaltsverzeichnis

Seite	7	<b>Einleitung</b>
	15	<b>Ansatz</b>
	10	<b>Forschungsstand</b>
<b>44</b>	<b>1</b>	<b>Absentia Lucis. Manipulation von Licht und Dunkelheit</b>
49	1.1.	Die dunkle Atmosphäre
55	1.2.	Diffuses Licht
63	1.3.	Helldunkel
71	1.4.	Transparenz und Opazität
83	1.5.	Licht, Sehen, Erkenntnis
<b>93</b>	<b>2</b>	<b>Absentia Coloris. Farbästhetik des Dunkeln</b>
93	2.1.	Monochrome Dunkelheit
98	2.2.	Bunte Nächte
102	2.3.	Der ins Licht getauchte Pinsel – zum Verhältnis von Licht und Farbe
114	2.4.	Farben der Nacht
122	2.5.	Exkurs: Ästhetik des Dunkeln am französisch-burgundischen Hof
<b>135</b>	<b>3</b>	<b>«Materiam superabat opus.» Materialität des dunklen Bildes</b>
136	3.1.	Aus dunklem Grund
142	3.2.	Im Netz der Nacht
144	3.3.	Schleier und Nebel
146	3.4.	Bunte Schwärze
150	3.5.	Material - Technik - Kunst
<b>158</b>	<b>4</b>	<b>Caliginosa claritudo. Bildtheorie und theologische Ästhetik des dunklen Bildes</b>
158	4.1.	Transparenz in Form des Fensterbildes
167	4.2.	Schleiermetaphorik: Das Bild Medium des Unsichtbaren
180	4.3.	Illusion und Wirklichkeit
187	4.4.	Entmaterialisierung und Artifizialität
196	4.5.	Wahrnehmungsmodi des Dunkeln im religiösen und ästhetischen Diskurs

<b>218</b>	<b>5    Ars Sacra. Nacht und Zeitlichkeit</b>
218	5.1. Narrative Funktionen der Nacht in Bild- und Buchseitengestaltung
221	5.2. Stufen- und Schwellenbild: Prozessualität des Nächtlichen
227	5.3. Augenblick und Dauer: Nachtstimmungen
230	5.4. Zeitlichkeit im soziokulturellen Kontext des französisch-burgundischen Hofes
238	5.5. Der Künstler als Mediator zwischen Immanenz und Transzendenz
 <b>245</b>	 <b>Ausblick: Contemplatio Caeli</b>
 250	 <b>Literaturverzeichnis</b>
250	Quellen
251	Sekundärliteratur
 <b>268</b>	 <b>Abbildungsnachweis</b>



# Einleitung

«Über die Nacht kann man fast alles und nichts sagen.»<sup>1</sup>

Angesichts der anthropologischen Konstanz der Nacht umreißt der vorliegende Satz die Problematik jeglicher Beschäftigung mit dem Thema Dunkelheit äusserst treffend. Die Ambivalenz der Nacht, die sich zu allen Zeiten und in allen Kulturen manifestiert, macht einen grossen Teil der Faszination für die Dunkelheit aus, in welcher Form sie auch immer thematisiert werden mag. Laut Gernot Böhme sind «das Licht und das Dunkel im semantischen System der Sprache und der symbolischen Ordnung der Kultur von unausweichlicher Notwendigkeit».<sup>2</sup> Während er das Licht als «Absolutum alles Erscheinenden» charakterisiert, ist «das Dunkel nicht nichts, sondern die Macht der Nacht».<sup>3</sup>

Seit alters hat sich der Mensch auf mannigfaltige Weise immer wieder dem Unfassbaren, Gestalt- und Formlosen sowie Mysteriösen der Nacht angenähert.

Zwischen Buchdeckeln verborgen findet sich in den illuminierten Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts eine ganz spezifische Repräsentationsform von Nacht und Dunkelheit, deren komplexe Mechanismen des Verbergens und Enthüllens die vorliegende Untersuchung ans Licht heben möchte. Dass die Buchmalerei des 15. Jahrhunderts eine reiche Tradition bezüglich Nacht und Dunkelheit entfaltet, mag auf den ersten Blick erstaunen, assoziiert man doch die berühmtesten Handschriften dieser Zeit mit Licht, Glanz und Farbe. Gerade was die Malerei des Mittelalters und insbesondere die Buchmalerei des 15. Jahrhunderts betrifft, wird in der heutigen Forschung immer wieder von «leuchtendem Mittelalter» und dergleichen gesprochen.<sup>4</sup>

Die Wiedergabe von Finsternis im Medium des Bildes wird traditionell der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zugeschrieben. Anliegen dieser Analyse ist es deshalb, die historiographischen Anfänge der europäischen Tradition von Nachtdarstellungen freizulegen. An den Höfen der französischen Könige und burgundischen Herzöge entfaltete sich im frühen 15. Jahrhundert eine wahre Blüte von atmosphärischen Nachtdarstellungen, die auf besonders illusionistische Art und Weise die Dunkelheit im Bild repräsentieren. Diese Entdeckungen sind für die Malerei der Renaissance und insbesondere des Barock von Bedeutung, weil hier Paradigmen der Helldunkelmalerei entwickelt werden. Zudem mag es überraschend sein, dass gerade im 15. Jahrhundert ein besonderes Bewusstsein für Nacht und Dunkelheit vorhanden ist, verbindet man doch traditionellerweise das frühe Mittelalter oder die Romantik mit letzteren. Angesichts der geheimnisvoll-mystischen Stimmung der frühen Nachtdarstellungen<sup>5</sup> wie auch des Umstandes, dass sie ausschliesslich in den Prachthandschriften der Zeit vorkommen, müssen sie umso mehr in analytisch-kritischer und nicht andächtig<sup>6</sup> Weise betrachtet werden.

Ausgangspunkt dieser Analyse sind die Handschriften *Les Très Riches Heures*

1 Albrecht Classen, Rezension von: Tzotcho Boiadjev, *Die Nacht im Mittelalter*, Würzburg 2003, in: *Mediävistik. Internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung* 17/2004, hg. v. Peter Dinzelsbacher, Frankfurt a. M. 2005, S. 249.

2 Gernot u. Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, S. 146.

3 Ebd., S. 146.

4 Jacques Dalarun, *Das leuchtende Mittelalter*, Darmstadt 2005, Eberhard König, Heribert Tenschert (Hg.), *Leuchtendes Mittelalter*, Rotthalmünster 1989.

5 In der vorliegenden Analyse wird der Begriff «frühe Nachtdarstellungen» stellvertretend für die Nachtbilder des 15. Jahrhunderts in der Buchmalerei verwendet.

6 Christian Steineck, *Grundstrukturen mystischen Denkens (Epistemata 272)*, Würzburg 2000, S. 17.

des Herzogs von Berry<sup>7</sup>, *Le Livre du Cœur d'Amour Epris*<sup>8</sup> Renés von Anjou<sup>9</sup> sowie die *Visio Tnugdali* Karls des Kühnen.<sup>10</sup> Diese Hauptwerke sollen bezüglich der Dunkelheit im Bild im historischen Kontext eingebettet werden. Der Untersuchung liegt ein Katalog zugrunde, der über 200 Nachtdarstellungen in den verschiedenen Bildmedien des 15. Jahrhunderts umfasst. Nicht alle Werke können in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden, die drei erwähnten Handschriften zeigen auf paradigmatische Weise die wichtigsten Aspekte des Nächtlichen in der Buchmalerei des Spätmittelalters auf. Aufgrund der unterschiedlichen Entstehungskontexte sowie der formalen Unterschiede der drei Handschriften muss die Frage nach der jeweiligen Funktion der dunklen Bilder immer wieder neu aufgeworfen werden. Während die *Très Riches Heures* als Stundenbuch konzipiert wurden, handelt es sich beim *Liebentbrannten Herzen* um einen allegorischen Roman und bei der *Visio Tnugdali* um die Gattung Visionsliteratur. Es wird zu zeigen sein, dass sich in Bezug auf den Diskurs von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Strukturähnlichkeiten zwischen allen drei Manuskripten manifestieren.

Werke wie jene der *Brüder Limburg* oder *Van Eyck* entziehen sich einer eindeutigen Auslegung, denn sie wollen in der Fülle ihrer Informationen und Bezüge wahrgenommen werden. Die Miniatur des *Todes Christi* der *Très Riches Heures* wird die Untersuchung leitmotivisch durchziehen, was aufgrund der Verdichtung der wichtigsten Themen in diesem Bild vorgegeben ist.

Zwei Illuminationen der *Très Riches Heures* stellen zum einen die Dunkelheit der Nacht, zum anderen eine Sonnenfinsternis auf illusionistisch-atmosphärische Weise dar (Abb. 1, 2; S. 10, 11). Nacht und Sonnenfinsternis sind jedoch nur zwei Kriterien für dunkle Bilder. Das Augenmerk ist auf die atmosphärisch-illusionistische Darstellung von Dunkelheit gerichtet, oder auf Bilder, die in auffälliger Weise Schwärze oder Monochromität thematisieren. An der Schwelle zur Neuzeit beginnen die Maler, komplexe Bildformen des Unsichtbaren zu erkunden, wofür das Nachtbild ein breites Experimentierfeld bietet.

Die Miniaturen reflektieren die paradoxe Darstellung des Undarstellbaren, Finsternen und Formlosen. Gerade für das Medium der Malerei, deren Basis- konstituenten die Farbe und die Zeichnung sind, bedeutet dieses Vorhaben eine Provokation, das mit erheblichen technischen, aber auch intellektuellen Schwierigkeiten verbunden ist. Schon die antiken Schöpfungsmythen tragen dem paradoxen Charakter der Nacht Rechnung, indem sie diese als Übergang zwischen «ungeordneter Potentialität und Gestaltung von Welt»<sup>11</sup> begreifen. Die Natur des Nächtlichen ist unartikulierte, farblos und gestaltlos<sup>12</sup>, wodurch es sich dem Medium Malerei geradezu verweigert. Indem die nächtliche Dunkelheit Kontur und Form aufhebt, kann sie als grenzenlos, unendlich und chaotisch charakterisiert werden.

Was eine direkte Verneinung jeglicher Plastizität und Bildlichkeit ist, ja gar einen Mangel an Substantialität aufweist, dessen Darstellung ist problematisch, da seine ontologische Berechtigung<sup>13</sup> fehlt. Während des gesamten

7 Ursprünglich Jean von Valois, Herzog von Berry und der Auvergne. 1340-1416. Sohn Johanns II. des Guten, Bruder von Karl V., König von Frankreich, Ludwigs von Anjou und Philipps von Burgund.

8 In der Arbeit wird *Le Livre du Cœur d'Amour Epris* mit «Liebentbranntes Herz» übersetzt.

9 René I. von Anjou, genannt «Le Bon Roi René». 1409-80. Herzog von Guise, Bar, Lothringen, Anjou, König von Neapel, Titularkönig von Jerusalem, Gegenkönig von Aragon. Sohn von Ludwig II. von Anjou und Yolande von Aragon.

10 Herzog von Burgund. 1433-1477. Sohn von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund und Isabella von Portugal. Verheiratet mit Margarete von York, Tochter Maria von Burgund.

11 Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008, S. 39.

12 Tzotcho Boiadjev, *Die Nacht im Mittelalter*, Würzburg 2003, S. 428.

13 Boiadjev 2003, S. 446.

Mittelalters und noch in der Renaissance wird die Nacht vermehrt negativ konnotiert als *Absentia Lucis*<sup>14</sup>, als die andere Zeit. Ihr haftet Mangel, Negation und Abwesenheit an, wodurch sie auch auf der Bedeutungsebene belastet ist. Trotz diesen technischen und intellektuellen Schwierigkeiten sind immer wieder Versuche seitens der Kunst unternommen worden, diesen scheinbar negativen metaphysischen Raum durch das Bild zu erobern.<sup>15</sup>

Die Nacht scheint sich dem Licht und damit auch der Farbe zu verschließen, weshalb im Besonderen für die Malerei die Frage von Interesse ist, inwiefern Licht und Farbe im Nachtbild zum Ausdruck kommen. Obwohl die Nachtstücke das Unsichtbare, Dunkle, sich der Farbe und dem Licht Entziehende darstellen wollen, besteht das Nachtbild aus Farben, die mit dem Pinsel aufgetragen wurden.

*Absentia Lucis* steht als wichtige Denkfigur am Beginn der Analyse. Seit der Antike wird die Nacht als Mangelzustand, als Abwesenheit des Lichts, konstituiert, was auch in den Nachtdarstellungen zum Ausdruck kommt. Darin manifestiert sich das dialektische System von Licht und Dunkel, Nacht und Tag, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie Transparenz und Opazität, das für die ganze Dissertation bestimmend ist.

Die Abwesenheit von Licht bedeutet für viele Maler auch *Absentia Coloris* oder zumindest Veränderung und Reduzierung von Farbigkeit. Die Herausforderung des Nachtstücks besteht gerade darin, mit Hilfe von Licht und Farbe etwas darzustellen, was dunkel, verborgen, schwarz und undurchsichtig ist.

Weder die totale Abwesenheit von Farbe noch die völlige Absenz von Licht kann in den frühen Nachtdarstellungen beobachtet werden. Die irdischen Phänomene von Nacht und Sonnenfinsternis thematisieren vor allem die Reduzierung von Licht und Farbe. Die Beziehung von letzteren ist im Nachtbild ungleich komplexer als in den Bildern des Tages, weil die Dunkelheit als drittes Element hinzukommt. Welche Formen von *Absentia Coloris* existieren in den frühen Nachtdarstellungen? Wo verläuft die Grenze zwischen reduzierter Farbigkeit und Monochromität? Welche Farben sind für die Nacht im 15. Jahrhundert vorgesehen? Kann von einer Farbikonologie des Nächtlichen gesprochen werden?

Nebst diesen Fragen muss auch auf die Frage nach einer Ästhetik der Schwärze oder des Dunkeln eingegangen werden, denn am französisch-burgundischen Hof bestand im 15. Jahrhundert ein ausgeprägter Sinn für monochrome und dunkle Farbigkeit, was sich in verschiedenen Gattungen und Medien wie Glasmalerei, Buchmalerei, *Schwarzen Stundenbüchern*, Emailarbeiten, Goldschmiedekunst, Bekleidung sowie Fresko- und Tafelmalerei manifestiert.

Intention der Untersuchung ist es, die vielfältigen Bezüge von Material-, Ästhetik- und Ideengeschichte des Nächtlichen anhand der ausgewählten Werke zu erörtern.

Eine Trennung dieser Themenkomplexe soll vermieden werden, indem anhand von Abstracta wie Licht, Farbe, Transparenz sowie anhand der Metaphorik des Schleiers die Vielschichtigkeit der Mechanismen des Verhüllens und Enthüllens in den Nachtdarstellungen analysiert wird.

In einem ersten Schritt stellt sich die Frage, welche ästhetischen Mittel der Buchmalerei für die Darstellung der dunklen Atmosphäre zur Verfü-

14 Augustinus: De natura boni 15, in: Augustinus, *Opera*, hg. v. Johannes Brachtendorf u. Volker Drecoll, Bd. 22, Paderborn, München, Wien, Zürich 2010, S. 99: « So werden auch gleichsam Helles und Dunkles einander entgegengesetzt bezeichnet. Dennoch hat auch das Dunkle noch etwas an Licht, denn wenn es dessen völlig entbehrt, herrscht durch die Abwesenheit des Lichts Finsternis, so wie durch die Abwesenheit der Stimme Stille herrscht.»

15 Boiadjiev 2003, S. 428.





Abb. 1: Gebrüder Limburg, *Ego Sum*, Très Riches Heures, 1411/12-16.





Abb. 2: Gebrüder Limburg, *Der Tod Christi*, Très Riches Heures, 1411/12-16.



gung standen. Anhand der Paradigmen von Licht und Farbe soll eine Art Phänomenologie des Dunkeln in der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts erarbeitet werden.

Trotz der vermeintlichen Opazität der Nacht haben die Maler des 15. Jahrhunderts ein reiches Spektrum an Lichtsensationen innerhalb der dunklen Atmosphäre hervorgebracht. Um diese atmosphärischen Effekte des Nächtlichen zu verstehen, ist es notwendig, sich genauer mit der Materialität der Dunkelheit zu befassen. Welche Beziehung gehen Ästhetik und Maltechnik hinsichtlich der Finsternis ein? Um dieser Frage gerecht zu werden, war es notwendig, zu Beginn der Dissertation die Maltechnik bezüglich des Arbeitsprozesses, Farbauftrags und der Wahl der Pigmente zu untersuchen.

In der Materialität der Dunkelheit zeigen sich innerhalb des Aufbaus der Maltechniken verschiedene Formen von Transparenz, wodurch die Maler Aufschluss über die Wahrnehmung von Sichtbarkeit und Theorien des Sehens im 15. Jahrhundert geben. Was sagt dies über den Status des Bildes und insbesondere des «Nachtstücks»<sup>16</sup> in dieser Zeit aus? Kann von einem Diskurs über die Nacht gesprochen werden, der sich auch im ideengeschichtlichen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext manifestierte?

Durch die Metapher des Schleiers kann eine Brücke von der Material- und Ästhetikgeschichte der frühen Nachtdarstellungen zur Ideen- und Wahrnehmungsgeschichte des Dunkeln im 15. Jahrhundert geschlagen werden. Es ist festzuhalten, dass die ideen-, material- und ästhetikgeschichtlichen Auffassungen von Nacht und Dunkelheit nicht wie an einer Perlenkette gleichmäßig aufgereiht werden können, sondern ebenso von Brüchen und Widerständen durchdrungen sind. Die Miniatur des *Todes Christi* (Abb. 2, S. 11) aus den *Très Riches Heures* stellt eine Verdichtung der erwähnten Fragestellungen dar, und wird deshalb anhand der verschiedenen Themenkomplexe wie Licht, Farbe, Transparenz und Schleier analysiert.

Nebst den maltechnischen und ästhetischen Fragen eröffnet das dunkle Bild vielfältige Bezüge zum soziokulturellen und frömmigkeitsgeschichtlichen Umfeld der französisch-burgundischen Höfe im frühen 15. Jahrhundert.

Zum einen sollen die Bilder in ihrem unmittelbaren historischen Kontext untersucht werden, zum andern spielen auch weiter zurückliegende, ideengeschichtliche Traditionen eine wichtige Rolle. Worauf reagierten die Künstler unmittelbar, und auf welche Weise wird dies im Bild reflektiert? Gibt es tiefer liegende Schichten im Bild, worin vielleicht unbewusst Ideen der abendländischen Kulturgeschichte bezüglich des Nächtlichen aufgenommen wurden? Die frühen Nachtdarstellungen werfen ihre Wellen weit zurück bis in die antike Ideengeschichte hinsichtlich der Dialektik von Licht und Dunkelheit. Als Basis für die ideengeschichtliche Untersuchung dienen die detaillierten Inventare der französischen und burgundischen Fürstenbibliotheken, welche Jules Guiffrey als «geraffte Enzyklopädie des Wissens der Zeit» charakterisierte.<sup>17</sup> Den Entstehungskontext der Nachtdarstellung ausserhalb des geschützten Rahmens der Buchmalerei freizulegen, hat sich diese Untersuchung zum Ziel gesetzt. In Abgrenzung zur Tradition soll auf dieser Folie die eigenständige Leistung der Maler zum Ausdruck kommen und die Etablierung der neuen Gattung des Nachtbildes thematisiert werden.

Überdies soll der Begriff «Ideengeschichte» nicht nur als «Geistesge-

16 Der Begriff «Nachtstück» wurde erstmals von Joachim von Sandrart als Überschrift des XI. Kapitels seiner «Teutschen Academie» verwendet, somit wäre es anachronistisch, von einem «Nachtstück» des 15. Jahrhunderts zu sprechen.

17 Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*, (1401-1416), Paris 1894-1896, S. CXLII.

schichte, die sich auf grosse Ideen konzentriert, insoweit sie in Texten auffindbar sind»,<sup>18</sup> verstanden werden, sondern als eine Geschichte von Bildern sowie philosophischen und theologischen Texten. In der vorliegenden Untersuchung soll die «zentrale Stellung des Bildes in einer traditionell textlastigen Geistes- und Ideengeschichte»<sup>19</sup> stark gemacht werden.<sup>20</sup> Gerade die dunklen Bilder nehmen hier eine besondere Stellung in Bezug auf Sehen beziehungsweise Nichtsehen ein.

Zudem stellt sich die Frage, welche Wahrnehmung von Nacht und Dunkelheit in den Illuminationen des frühen 15. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt.

Die komplexe Beziehung von Licht und Farbe, die mit den zeitgenössischen optischen Theorien in Verbindung gebracht werden soll, spielt eine wichtige Rolle für die Wiedergabe des Nächtlichen im Bild. Mit der Manipulation von Licht ist auch die Frage nach Sichtbarkeit und damit auch Bildlichkeit verbunden. Die Strategien des Zeigens und Verhüllens sind allen Nachtdarstellungen inhärent, wobei oftmals an der Grenze von Sichtbarkeit operiert wird. Durch das Moment des Entzugs von Sehen wird etwas über den Status des Bildes beziehungsweise des Mediums Malerei in dieser Zeit ausgesagt. Die Möglichkeiten dafür sind unterschiedlich, letztlich wird aber das Bild als Erkenntnis generierendes Medium in Frage gestellt. Es wird zu zeigen sein, dass gerade durch die Einbettung der Nachtdarstellungen in das Medium Buch reiche Gestaltungstrategien des Verschleierns und Entbergens vollzogen werden können. Von besonderem Interesse sind jene Nachtdarstellungen, die mit dem Entzug von Sichtbarkeit spielen.

Die These, dass die frühen Nachtdarstellungen Teil einer komplexen Kostbarkeitsmetaphorik sind, die sie auf medialer, materieller und künstlerischer Ebene reflektieren, ist zweiter Teil der Analyse. Die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Empirie im Spätmittelalter stellt sich auch für die frühen Nachtdarstellungen. Die kunsttheoretische Diskussion des Nachtstücks als Kunststück wird schon im 15. Jahrhundert auf hohem Niveau verhandelt. Erst die italienischen Kunsttheoretiker der Renaissance halten dies schriftlich fest, während für die Kunst nördlich der Alpen das Modell der «gemalten Kunsttheorie»<sup>21</sup> hinzugezogen wird, da keine schriftlichen Äusserungen zur Thematik der Kunst erhalten sind. Dazu schreibt Heike Schlie:

«Der Status des Bildes und seiner Medialität wird vor allem in altniederländischen Werken in einer Weise reflektiert, dass man sie in den letzten Jahren zunehmend als Ausdrucksformen einer «gemalten Kunsttheorie» untersucht hat.»<sup>22</sup>

Zudem spielt Naturbeobachtung eine grosse Rolle in der Wissenschaft dieser Zeit, was in den Bildern reflektiert wird. Deshalb macht es Sinn, den Begriff «Theorie» nicht nur als «Ästhetik»<sup>23</sup> oder Kunsttheorie zu begreifen, sondern ihn für diese Zeit auch auf Gebiete wie Theologie, Naturwissenschaft und Wahrnehmungsgeschichte zu erweitern.

18 Christoph Marksches, Geistesgeschichte als Geistesgegenwart, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 28.

19 Ebd., S. 39.

20 Siehe ausführliche Angaben zu Methodik im Kapitel «Ansatz», S. 15.

21 Christiane Kruse, Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling, in: Bruckmanns Pantheon 54/1996, S. 43.

22 Heike Schlie, Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 9/1 2004, S. 33.

23 Siehe ausführliche Definition des Begriffs Ästhetik S. 122.

Damit eröffnet sich ein neues Problemfeld, und zwar die Einbettung der Nachtdarstellungen in den sakralen beziehungsweise profanen Kontext. Die Trennung dieser Kategorien entspringt einer neuzeitlichen Optik, muss aber gerade deshalb diskutiert werden.

Anhand der Nachtdarstellungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts lässt sich zeigen, dass sich ein neuer Typus von Bildlichkeit etablierte, und zwar in der Konstituierung der Malerei als Medium des Unsichtbaren. Zum einen waren es andere künstlerische Medien, deren Ästhetik in den Nachtbildern adaptiert wurde, aber auch theologische und naturwissenschaftliche Texte, welche die Dunkelheitsproblematik auf komplexe Weise thematisieren. Es sind somit Bilder und Texte, und darüber hinaus Formen von Wahrnehmung und Sichtbarkeit, welche die Künstler auf bewusste oder unbewusste Weise verarbeiten. Im Sinne eines Diskurses über Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit, der sich ebenfalls in der devotionalen mystischen Literatur des Spätmittelalters manifestiert,<sup>24</sup> sollen die Nachtdarstellungen analysiert werden. Diese Sehkultur wird in den Nachtdarstellungen *ex negativo* präsent, indem vor allem sichtbare Formen des «Nichtsehens» im Bild verhandelt werden. Es soll nicht um eine allgemeine Thematisierung des Unsichtbaren gehen, sondern um eine ganze spezifische Form davon, nämlich der Nacht. Diese soll im historischen Diskurs über das Unsichtbare situiert werden.

Gerade für das Nachtbild ist die Frage nach mentalen Bildern von besonderem Interesse, da das illusionistische Ideal der Darstellung des Undarstellbaren das Nichtsehen hervorruft, wodurch innere Bilder sowie die Phantasie des Betrachtenden herausgefordert werden. Zudem soll gefragt werden, inwiefern die Nachtbilder die imaginative, religiöse oder physische Antwort des Betrachtenden strukturieren.<sup>25</sup>

Metaphorisch steht die Nacht für die Begegnung mit dem Unfassbaren, Göttlichen, der Angst sowie mystischen Erfahrungen.<sup>26</sup> Die Verbindung von Nacht und Mystik soll auf der Folie des «Geheimnisvollen, Rätselhaften, Verhüllten und Weihevollen»<sup>27</sup> untersucht werden.

Die Klammer zwischen Anfang und Ende der vorliegenden Untersuchung wird durch die Verbindung von Nacht und Zeit gebildet, wobei die Dunkelheit beziehungsweise das Licht als Ausdruck von Zeitlichkeit verstanden werden. Licht und Zeit sind gewissermassen die immateriellen Aspekte der Nachtbilder, die in engem Bezug zu Farbe, Material und Medialität stehen. Nacht und Zeit sind im Zusammenhang zu sehen, da sich um 1400 ein neues Bewusstsein für Zeitlichkeit, aber auch für Licht beziehungsweise Dunkelheit manifestiert. Die Verquickung dieser beiden Aspekte sowie das sensibilisierte Empfinden dafür kommen in den frühen Nachtdarstellungen paradigmatisch zum Ausdruck.

Auch in Bezug auf die Medialität der Nachtbilder ist der Zeitaspekt von Interesse. Innerhalb der Gebetszeiten der Stundenbücher spielt das Nachtbild eine bedeutende Rolle, aber auch auf der syntaktischen Ebene der einzelnen Bilder gehen Nacht und Zeit enge Verbindungen ein. Durch die Thematisierung der intensiven Wahrnehmung von Zeitlichkeit sind die Bilder sowohl in

24 Jeffrey Hamburger, *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von K. Krüger und A. Nova, Mainz 2000, S. 61.

25 Ebd., S. 47.

26 Bettina Naumann, *Die Geschichte der Nacht. Eine kleine kulturgeschichtliche Reise*, in: Bettina Naumann (Hg.), *Die Nacht. Wiederentdeckung von Raum und Metapher (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 8)*, Leipzig 2002, S. 13.

27 Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik 1*, München 1990, S. 62.

einem spiritualitätsgeschichtlichen sowie wissenschaftsgeschichtlichen Kontext der Zeit um 1400 zu situieren.

Nachdem die formalen, materiellen, ästhetischen, medialen sowie sozio-kulturellen Bedingungen und Aspekte der frühen Nachtdarstellungen herausgearbeitet wurden, stellt sich abschliessend die Frage nach der Rolle der Kunst und des Künstlers. Anhand der Nachtdarstellungen soll gezeigt werden, inwiefern sich der Künstler als Mediator im Verhältnis zu Verhüllen und Entbergen, Sehen und Unsichtbarem, Immanenz und Transzendenz positioniert.

Diese Thematik birgt den Topos der *Contemplatio Caeli* in sich, was anhand einer Figur aus dem *Tod Christi* der *Très Riches Heures* im «Ausblick», der weiterführende Fragen offen lässt, erörtert werden soll.

## Ansatz

Laut Hartmut und Gernot Böhme kann von der Nacht nur noch eine Kulturgeschichte geschrieben werden, wobei mehrere Kulturgeschichten möglich seien.<sup>28</sup> Anstelle einer vagen Kulturgeschichte der Nacht<sup>29</sup> soll in der vorliegenden Untersuchung eine spezifische *Kunstgeschichte* des Nächtlichen innerhalb eines klar definiereten Zeitabschnitts sowie eines bestimmten historischen Kontextes erarbeitet werden. Mit der Dissertation wird gezeigt, dass zwar das Einbeziehen zeitgenössischer kultureller Phänomene bezüglich der Dunkelheit für die frühen Nachtdarstellungen von Interesse ist, dass aber die Annäherung an das Thema von einem dezidiert kunsthistorischen Standpunkt aus sinnvoll ist. Aufgrund der vehementen Thematisierung des Sichtbaren beziehungsweise des Unsichtbaren, ist die genaue Analyse der Modi des Sehens vonnöten. Eine «Kunst»-Geschichte der Nacht ist den erwähnten Illuminationen zudem angemessen, da letztere zu einem frühen Zeitpunkt in selbstreflexiver Weise ihre Medialität sowie ihren spezifischen Kunstcharakter thematisieren.

Nebst der bildtheoretischen Fragestellung geht die Dissertation von einem spezifischen Interesse am Material aus. Basierend auf der Forschung von Monika Wagner und Thomas Raff soll das Verhältnis von Materialität und Form detailliert untersucht werden.<sup>30</sup> Obwohl Monika Wagner ihre Forschung bezüglich der Materialität von Kunst anhand von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt hat, sind zahlreiche Fragestellungen auch für ältere künstlerische Artefakte von zentraler Bedeutung:

„Die Bestimmung des Verhältnisses von Form und Material ist für eine ästhetische Theoriebildung, die alle Gebiete der Künste betrifft, von grundlegender Bedeutung.“<sup>31</sup>

Die Untersuchung begann mit einer Sichtung der Originale sowie einer fundierten Analyse des Materials, was in der Struktur der Dissertation zum Ausdruck kommt. Die Materialität ist gleichzeitig Herzstück und Scharnierstelle

28 Walter Seitter, Zur Physik der Nacht, in: Böhme 2004: Gernot Böhme (Hg. et al.), Licht und Zeit, München 2004, S. 54.

29 Siehe Kritik zu Friese und Bronfen, S. 24.

30 Siehe Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, Monika Wagner, Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997, Monika Wagner, Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.), Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005, Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.

31 Monika Wagner, Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.), Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005, S. 235.

zwischen den Ebenen der Darstellungsmittel und der Ästhetik auf der einen Seite und der Bedeutung der dunklen Bilder auf der anderen.

Es wird zu zeigen sein, dass gerade in den technischen Verfahren, beispielsweise im Arbeitsprozess des Farbauftrags, Parallelen zur Ideengeschichte sowie zur Konstituierung des Bildes in dieser Zeit vorhanden sind. In dieser Hinsicht könnte man von einem «technik-ikonologischen», aber auch materialästhetischen Ansatz sprechen.<sup>32</sup> Die Nachtdarstellungen verschliessen sich jedoch einer klassischen Materialikonologie, da nicht das Material selbst, sondern dessen spezifische Verarbeitung und Inszenierung mit Bedeutung gesättigt ist. Die Untersuchung begann mit einer Sichtung der Originale sowie einer fundierten Analyse des Materials, was in der Struktur der Dissertation zum Ausdruck kommt. Gerade aufgrund der Beobachtung am Material gliedert sich die Untersuchung analog zu den Haupttopoi der frühen Nachtdarstellungen als dialektisches System.<sup>33</sup>

Anhand des Modells des «ästhetischen Diskurses»<sup>34</sup> wird für die vorliegende Arbeit eine Kontextualisierung und Historisierung der frühen Nachtdarstellungen erarbeitet. Dadurch können eindimensionale Denkfiguren, die von «Einfluss», «Inspiration» oder «Theorie und Praxis» ausgehen, vermieden werden. Durch das Modell des Diskurses kann auf Wechselwirkungen zwischen Texten und Bildern eingegangen werden, ohne dass dadurch den Bildern eine «verbal-sprachlich organisierte Bedeutung»<sup>35</sup> aufoktroiiert würde. Panofskys geistesgeschichtlich-ikonologischer Ansatz, der von einem Primat der Schriftkultur ausgeht,<sup>36</sup> wobei das Kunstwerk als kulturgeschichtliches Zeugnis, als «symbolische Form» seiner Entstehungszeit gedeutet wird,<sup>37</sup> geht von einer einseitigen Bewegung aus, während das Modell des «Diskurses» das «Hin und Her» zwischen Bildern und Texten betont. Intertextualität sowie –pikturalität<sup>38</sup> sind in Bezug auf die frühen Nachtdarstellungen wichtige Stichworte.

Im Rahmen der erwähnten Erforschung des Diskurses zwischen Bildern und Texten bezüglich Nacht und Dunkelheit im Spätmittelalter ist eine bildtheoretische Erörterung der Artefakte unabdingbar, zumal die dunklen Bilder auf paradoxe Weise ihre eigene Medialität thematisieren. Anhand der frühen Nachtdarstellungen soll einmal mehr deutlich gemacht werden, dass die Reflexion von Begrifflichkeiten und Theoriebildung nicht, wie oftmals angenommen, der Philosophie und Theologie des Spätmittelalters zuzuschreiben sind,<sup>39</sup> sondern vielmehr im und am (Nacht-)Bild entwickelt werden. Neue Modi des Sehens wie auch der Status von Bildlichkeit und Kunst werden auf der Bildebene selbst verhandelt. Deshalb reicht es nicht aus, die Bilder nur anhand philosophisch-theologischer Schriften zu untersuchen. Norbert Schnitzler spricht im Zusammenhang mit der Sehkultur des 15. Jahrhunderts gar von

32 Zur genauen Auseinandersetzung dieser Begrifflichkeiten bezüglich der frühen Nachtdarstellungen siehe S. 151 f.

33 Siehe dazu ausführliche Erläuterungen zur Thematik der Dialektik, S. 44.

34 Valeska von Rosen (Hg. et al.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003, S. 11.

35 Ebd., S. 10.

36 Wolfgang Brassat, Hubertus Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft (Kunst und Wissen)*, Köln 2003, S. 63.

37 Brassat 2003, S. 63.

38 Rosen 2003, S. 12.

39 Inigo Bocken (Hg. et al.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München 2010, S. 7.



einem «Visual Turn».<sup>40</sup>

Da die Nachtbilder zu einem grossen Teil das Unsichtbare thematisieren, soll im Sinne von Klaus Krügers Studie auf das Verhältnis von «Imagination und Wirklichkeit» eingegangen werden. Laut Krüger ist der Forschungs- und Theoriestand zu dieser Thematik erst in Ansätzen da, wodurch einzelne Fallstudien notwendig seien.<sup>41</sup> Thomas Lentès schliesst sich dieser Meinung an, indem er die Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen religiöser Bildpraxis, theologischer Bildkritik und Ästhetik als Forschungsdesiderat bezeichnet.<sup>42</sup>

Eine vage und allgemeine Thematisierung der Unsichtbarkeitstopoi im Spätmittelalter soll vermieden werden, denn die Nachtbilder stellen konkret die Unsichtbarkeit der nächtlichen Dunkelheit dar. Im Hinblick auf historische Diskurse von Sichtbarkeit soll dies für das 15. Jahrhundert fruchtbar gemacht werden. Das Sehen und der Blick sollen im Sinne einer kultur- und zeitspezifischen Visualität analysiert werden.<sup>43</sup> Die wichtigsten Forschungsparadigmen bezüglich des Diskurses zur Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit in Kunstwerken sollen berücksichtigt werden, doch kann darauf nur innerhalb des abgesteckten Feldes der Nachtdarstellungen eingegangen werden. Die Arbeit versteht sich als Ausdruck der neuen Faszination für Modi des Sehens und für visuelle Erfahrungen,<sup>44</sup> die sich vor allem in den letzten Jahren in der kunstwissenschaftlichen Forschung manifestiert hat.

Aufgrund der reichen Schleiermetaphorik, die sich in den frühen Nachtdarstellungen auf verschiedenen Ebenen manifestiert, sind auch mediengeschichtliche Fragen in Bezug auf das Trägermedium sowie hinsichtlich von Bildlichkeit zu stellen.

Die Analyse stützt sich stark auf die Theorie des Schleierbildes<sup>45</sup> im Sinne von Klaus Krügers Forschungen zum Status des Bildes in der Frühen Neuzeit. Krügers theoretische Fundierungen werden als sehr sinnvoll erachtet, jedoch wird ihre Verknüpfung mit der Malerei der Frühen Neuzeit in Italien als problematisch betrachtet. Zudem ist es ein Anliegen der Untersuchung, die Kunst des Nordens mit der theologischen Ästhetik der spätmittelalterlichen Mystik zu verbinden, während Krüger den Ursprung aller Art von Kunst in der Malerei jenseits der Alpen sieht. Weiter grenzt sich die Studie insofern von Krügers Forschung ab, als sie deutlich zu machen versucht, dass sich gerade jene paradigmatischen Neuerungen für die Malerei der Renaissance nicht in Form des Tafelbildes oder des Freskos, sondern im Medium der Buchmalerei manifestieren.

Obwohl der Untersuchung primär keine kunstsoziologische Fragestellung zugrunde liegt, kann sie doch als Erweiterung dessen gelten, was Martin Warnke in „Hofkünstler“ erarbeitet hat, nämlich „(...) dass das, was sich unter dem Namen ‚Kunst‘ als ein besonderes System menschlicher Tätigkeit dar-

40 Norbert Schnitzler, «Visual Turn» im Mittelalter? Ein Paradigmenwechsel in der Naturwissenschaft und seine Folgen für die Theologie, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 311.

41 Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.) Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit, Mainz 2000, S. 8.

42 Thomas Lentès, Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. These zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts, in: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.) Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit, Mainz 2000, S. 42.

43 Ebd., S. 3.

44 Teresa Brennan, Martin Jay (Hg.), Vision in Context. Historical and Contemporary Perspective on Sight, London/New York 1996, S. 3.

45 Siehe ausführliche Diskussion des Schleierbildes Kapitel 4.2., S. 167 f.

stellt, eine Folgewirkung der besonderen Formen höfischen Umgangs mit Kunst und Künstlern ist.“<sup>46</sup> Insgesamt bestätigt die vorliegende Analyse Warnkes These auf verschiedenen Ebenen. Im Folgenden wird dargelegt, dass gerade in den frühen Nachtdarstellungen tiefe Geistigkeit, Intellekt und Spiritualität in Eins fallen. Das elitäre Umfeld des französisch-burgundischen Hofes hat, um mit Warnke zu sprechen, derartige künstlerische Innovationen, hervorgebracht.

Überdies ist die vorliegende Arbeit als Ausdruck von Materialisierung von Form aus dunklem Grund zu verstehen. Dieser Topos lässt sich in den Maltechniken der frühen Nachtdarstellungen beobachten. Er stellt jedoch auch auf der strukturellen Ebene eine Verbindung zwischen der vorliegenden Dissertation sowie den einzelnen Kunstwerken her. Ausgehend von der Dunkelheit (*Absentia Lucis*, *Absentia Coloris*) sollen sich auch innerhalb der Untersuchung allmählich Formen und Konturen materialisieren.

## Forschungsstand

In einem ersten Teil sollen die Werke in Bezug auf die in der Forschung etablierten Begrifflichkeiten positioniert werden. Sind Epochenbegriffe wie Spätmittelalter, Frühe Neuzeit oder Renaissance dem Material der vorliegenden Analyse angemessen? Lässt sich anhand von Benennungen wie Idealismus, Realismus oder Naturalismus ein Erkenntnisgewinn verzeichnen? Und welche Kategorien hat die Forschung für das 15. Jahrhundert schliesslich erarbeitet? Wo liegen die historiographischen Ursprünge dieser Begriffe?

Angesichts der Tatsache, dass die Repräsentationen des Dunkeln zeit-, ort- und medienübergreifend vorhanden sind, fällt es schwer, sie anhand einschlägiger Kriterien wie Epoche, Stil, Gattung, Ort, Künstler, Darstellungsweise *et cetera* zu klassifizieren. An dieser Stelle soll deshalb versucht werden, die Kriterien, welche die historische und kunsthistorische Forschung für das 15. Jahrhundert etabliert hat, in einem groben Überblick wiederzugeben.

Schliesslich wird detailliert darauf eingegangen, auf welche Weise die Nachtstücke innerhalb der zusammenhängenden Geschichtsdarstellungen der altniederländischen Malerei beschrieben werden.

## Epochenbegriffe

Gerade anhand der frühen Nachtdarstellungen lässt sich zeigen, dass Epochenbegriffe wie «Mittelalter» oder «Neuzeit» nur bedingt funktionieren und sich eher als mangelhafte Konstrukte für die Zeit vor und nach 1500 erweisen. Hier liegt auch eines der Probleme der verschiedenen Disziplinen der Geisteswissenschaften im Hinblick auf eine Epocheneinteilung. Während die Geschichtswissenschaft den Beginn der Neuzeit traditionell nach 1500 ansetzt,<sup>47</sup> geht die Kunstgeschichte von einem viel früheren Datum zu Beginn des 15. Jahrhunderts aus. Wiederholt wird das 15. Jahrhundert mit «Spätmittelalter», «Renaissance», «Frühe Neuzeit» oder «Humanismus» bezeichnet. Die neuere Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung hat sich darum bemüht, diese Epochenbegriffe zu schärfen, voneinander abzugrenzen oder gar zu negieren. Die historiographische Situierung der Begriffe ist nunmehr zu einem Gemeinplatz der Forschung geworden. Was die Konstituierung des neuzeitlichen Bildes angeht, soll im Verlauf der Analyse deutlich werden, dass die Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* das Vorziehen der Epochen-schwelle für die Zeit um 1400 unterstützen, obwohl einige Forscher wie bei-

46 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, S. 9.

47 Sandra Hindman, *The Illustrated Book: An Addendum to the State of Research in Northern European Art*, in: *Art Bulletin* 68/4/1986, S. 536.



spielsweise Umberto Eco die Handschrift als «mittelalterlich» charakterisieren:

«Als bewundernswerter Kompromiss zwischen Mystik und Ästhetik, Pflicht und Vergnügen, Meditation und freiem Spiel der Phantasie verhelfen uns die *Très Riches Heures* zu einem guten Verständnis des Mittelalters, (...).»<sup>48</sup>

Die Vorstellung eines biologischen Modells des Aufkeimens, Wachsens, Blühens und Vergehens<sup>49</sup> der Kultur wirkt bis in die historische und kunsthistorische Forschung des 20. und 21. Jahrhunderts. Wie Marina Belozerskaya in ihrer Studie *Rethinking the Renaissance* gezeigt hat, wurde das 15. Jahrhundert in der Zeit selbst und bis ins 19. Jahrhundert italozentrisch wahrgenommen:

«The Renaissance is generally considered to be the great revival of art and letters, under the influence of classical models which began in Italy in the 14th century and continued during the 15th and 16th century.»<sup>50</sup>

Der Topos der Erneuerung während der italienischen Renaissance ist eng verknüpft mit dem Begriff des «finsternen Mittelalters». Das «*medium aevum*», das mittlere Zeitalter, wird als dunkle Zeit zwischen der Antike und der Renaissance in Italien aufgefasst.<sup>51</sup> Christliche Autoren bezeichneten die heidnische Antike als dunkle Epoche, die der lichtvollen Zeit des Christentums vorausgegangen war, was *Francesco Petrarca* von der Religion auf die Kultur übertrug und somit den Boden für eine humanistisch-säkulare Interpretation der Geschichte schuf.<sup>52</sup> Auf verschiedenen Ebenen wurde die Metapher des Lichts in Bezug auf die Renaissancekultur Italiens eingeführt.

Dieses Modell lässt sich auf die grossen Epochen Antike, Mittelalter und Renaissance übertragen, wobei die Antike als goldene Vorzeit wahrgenommen wird, das Mittelalter als dunkle, barbarische Zeit des geistigen und kulturellen Niedergangs, während die Renaissance, in Anlehnung an die Antike die Wiedergeburt der Künste, der Kultur, des Geistes – ja der menschlichen Zivilisation bezeugt. Das Modell dient dazu, einzelne Epochen wie das Mittelalter in Früh-, Hoch- und Spätmittelalter einzuteilen. Diese Klassifizierungen werden einerseits zeitlich, aber auch örtlich vorgenommen. Johan Huizinga verstand die Kunst nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert als sterbende Kultur der Dekadenz und ortete die Keime des Neubeginns in Italien.<sup>53</sup> Ebenso wie Huizinga entwarfen Jules Michelet und Jakob Burckhardt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein positives Gegenbild zum Norden hinsichtlich der Kunst in Italien ab 1450.<sup>54</sup> Diese Vorstellung wurde in der Forschung des 20. und 21. Jahrhunderts komplett revidiert, wie die Studien von Marina Belozerskaya und Heinrich Klotz zeigen. Belozerskayas Renaissance-Begriff klammert sich nicht an Antikenrezeption, wodurch die *Ars Nova*<sup>55</sup> der burgundischen Niederlande ins Zentrum des Blickwinkels rückt. Ausgehend von der Entstehung der Renaissance in Italien, untersucht sie in ihrer Studie die Bedeutung der burgundischen Hofkultur und -kunst für europäische Länder wie Frankreich, England, Spanien, Portugal und Italien.<sup>56</sup>

48 Eco 2004, S. 116.

49 Klaus Niehr, *Die Kunst des Mittelalters II. 1200-1500*, München 2009, S. 19.

50 Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts Across Europe*, Cambridge 2002, S. 3.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Niehr 2009, S. 19.

54 Ebd., S. 20.

55 Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung, ihr Wesen*, hg. v. Jochen Sander, Köln 2001, S. 154.

56 Belozerskaya 2002.

Für die Malerei ist der zusammenhängende Kulturraum der burgundischen Niederlande ebenfalls von Bedeutung. Dabei handelt es sich um ein komplexes Gebilde, das heute Länder wie die Niederlande, Belgien, Luxemburg und Teile Frankreichs umfasst. Die Klassifizierung der Kunst des 15. Jahrhunderts durch den Gegensatz von Norden und Süden ist zu einem Forschungsparadigma der Kunstgeschichte geworden. Nicht zuletzt ist dieser Blickwinkel auf die italienischen Gelehrten des 15. und 16. Jahrhunderts zurückzuführen, die sich teilweise ausführlich über die *Ars Nova* des Nordens geäußert haben. Die Malerei der Niederlande wurde in Italien stark mit der Prachtentfaltung des burgundischen Hofes assoziiert.<sup>57</sup> Noch heute wird dem Süden eher grossformatige Erzählung und dem Norden «kleinformatige Schau einer stillen Welt» attestiert.<sup>58</sup>

Bezüglich der Topoi von Sichtbarkeit und des Unsichtbaren wird das Mittelalter in der Neuzeit oftmals mit Blindheit in Verbindung gebracht, während Sehen und Sichtbarkeit der Renaissance zugeschrieben werden.<sup>59</sup> Zumal die Nachtbilder in paradigmatischer Weise die Ambivalenz von Sehen und Sichtbarkeit vor Augen führen, kann gerade die Kunst um 1400 als Ausläufer einer ausgeprägten Sehkultur gedeutet werden.

### Altniederländische Malerei

Zahlreiche der heutigen Forschungsinteressen wurzeln in diesen von den Italienern etablierten Topoi der altniederländischen Malerei. Künstlerbegriff, Ölmalerei, Realismus, Maltechnik und Kunstaspekt sind nur einige Themen, die von der italienischen Kunsttheorie im Kern angesprochen werden. Die Forschung hat sich nach 1900 zuerst auf die einzelnen Künstler, auf Datierung und Lokalisierung der Artefakte fokussiert.<sup>60</sup> Max Friedländer und Erwin Panofsky haben sich auf eine zusammenhängende Geschichte der altniederländischen Malerei konzentriert, während nach 1950 einzelne Aspekte und Themen im Zentrum des Interesses standen. Fragen nach der Medialität, den Gattungen und Funktionen charakterisieren die neuere Forschung. Der spezifische Kunstwert der Werke – ja eine Theoretisierung und Ästhetisierung der Objekte – lässt sich in der neuesten Forschung beobachten. Laut Hans Belting besteht ein neuer Weg für die Forschung darin, den Kunstcharakter der Werke freizulegen.<sup>61</sup> Auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung spielt dieser Aspekt eine wichtige Rolle, denn gerade das Nachtstück stellt eine besondere Herausforderung für den Maler dar und reflektiert deshalb seinen spezifischen Kunstcharakter. In den Themen und Motiven der Malerei finden sich meistens religiöse Traditionen, von denen sie sich zusehends zu lösen versuchte, um nur Kunst zu sein, so eine These Beltings.<sup>62</sup> Wie sich anhand der Nachtdarstellungen herausstellen wird, ist die Trennung von Kunst und Religion nicht strikt zu vollziehen, vielmehr handelt es sich um fließende Übergänge. Die Dichotomie von «Kult» und «Kunst» gilt es in dieser Dissertation zu widerlegen. Die frühen Nachtdarstellungen sind nicht nur Ausdruck einer *Ars Nova*, sondern vor allem auch einer *Ars Sacra*.<sup>63</sup>

57 Paula Nuttall, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, London/New Haven 2004, S. 3.

58 Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 12.

59 Kai Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Tübingen 2006, S. 10.

60 Carl Schnaase, *Geschichte der Bildenden Künste bei den Alten*, Düsseldorf 1886.

61 Belting 1994, S. 21.

62 Ebd., S. 21.

63 Hamburger 2000, S. 61.

Stilgeschichtliche Fragen sind seit dem 19. Jahrhundert zum Gemeinplatz der Forschung für altniederländische Kunst geworden. Anhand der detaillierten Beschreibungen früher Nachtdarstellungen wird sich zeigen, dass die Vorstellung einer kontinuierlichen Stilentwicklung während des 15. Jahrhunderts durchbrochen wird. Die Bezeichnungen wie «Internationale Gotik», «Schöner Stil» oder «Niederländischer Realismus» werden angesichts der unterschiedlichen Medien der Malerei, worin das Nachtstück vorkommt, obsolet. Laut Jochen Sander handelt es sich bei der *Internationalen Gotik* um einen europäischen Stil um 1400, der sich durch eine «aussergewöhnliche stilistische Einheit» auszeichnet.<sup>64</sup> Hans Belting sieht dagegen in der Kunst der *Brüder Limburg*, den Hauptprotagonisten bei Sander, «ein abgeschirmtes Experiment», ja gar «eine Nebenmelodie des offiziellen Kanons».<sup>65</sup> Trotzdem haben sich diese Begriffe in der Forschung hartnäckig gehalten, wobei die *Internationale Gotik* Höhepunkte im Medium der Buchmalerei feiert, welche seit Panofsky als Basis für die Entfaltung des altniederländischen Realismus in der Tafelmalerei gilt. Realismus, Illusionismus und dergleichen Kategorisierungen werden immer wieder für die unterschiedlichsten Bilder verwendet, sodass zu zeigen sein wird, dass dergleichen Etiketten wenig aussagekräftig sind.

Hans Belting und Christiane Kruse haben mit der *Erfindung des Gemäldes* einen wichtigen Beitrag zu Aspekten der Gattungs- und Mediengeschichte sowie zum Kunstbegriff der altniederländischen Malerei verfasst. An die Stelle der religiösen Funktionen der Bilder tritt im 15. Jahrhundert mit dem Tafelbild eine Funktion der Ästhetik und Kunst im Rahmen eines höfischen und grossbürgerlichen Milieus in den Niederlanden, so Beltings These.<sup>66</sup> Mit der «Anthropologie des Blicks» nimmt Belting Bezug auf die Metaphern von Auge, Fenster, Spiegel und Schleier bezüglich der Malerei,<sup>67</sup> was in dieser Arbeit zu diskutieren ist.

## Buchmalerei

Das Interesse für die Buchmalerei des Mittelalters entstand im 19. Jahrhundert im Zuge der Romantik. «Während die Schönen Künste in den Mittleren Zeiten im Staub lagen, erlebte die Buchmalerei eine Blütezeit», so ein Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts.<sup>68</sup>

Wie bereits erwähnt, wird die Buchmalerei des *Internationalen* oder *Schönen Stils* in der neueren Forschung als Grundlage für die Entfaltung der Malerei im Medium des Tafelbildes angesehen. Diese Auffassung wurzelt in Erwin Panofskys *Early Netherlandish Painting*, wobei er die Vorläufer der Buchmalerei im 15. Jahrhundert in der italienischen Trecentomalerei, vornehmlich in der Toskana, sieht.<sup>69</sup> Panofsky charakterisiert die Buchmalerei als niederere Vorform der grossen altniederländischen Tafelmalerei, eine Auffassung, die sich bis zu Sander, Kemperdick und Belting verfolgen lässt. Sowohl Sander als auch Belting billigen dem Medium des Tafelbildes in erster Linie Innovationsgeist und Experimentierfreude zu, während die Buchmalerei nur am Rande Erwähnung findet.<sup>70</sup> Eine Vielzahl von Forschern haben sich in der Panofsky-Nachfolge mit dem «Einfluss» der Buch- auf die Tafelmalerei befasst, wobei dies meistens stil- oder motivgeschichtlich geschah.

64 Jochen Sander, «Die Entdeckung der Kunst». Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Mainz 1995, S. 13.

65 Ebd.

66 Belting 1994, S. 10

67 Ebd., S. 52.

68 Eberlein 1995, S. 11.

69 Erwin Panofsky, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung, ihr Wesen, hg. v. Jochen Sander, Köln 2001, S. 45.

70 Sander 1995, S. 29.

Panofskys Kanon von Werken und Ländern ist bis heute massgebend. Was die Buchmalerei betrifft, lässt sich festhalten, dass Panofsky den Höhepunkt in der französischen Buchmalerei sieht, während die Forschung nach 1950 sich dezidiert für die flämische Buchmalerei der 1470er und 80er Jahre interessierte. Maurits Smeyers zusammenhängende Stilgeschichte der flämischen Buchmalerei nach 1450 geht zuerst von einer territorialen Abgrenzung aus, und wendet sich danach einzelnen Künstlern zu. Dabei wird der sogenannte «Gent-Brügge-Stil» der 1470er und 80er Jahre als Höhepunkt verstanden.<sup>71</sup>

Oftmals wird die Buchmalerei des 15. Jahrhunderts als «letztes Aufglänzen des Mediums selbst vor der Ära Gutenberg» aufgefasst.<sup>72</sup> Die Händescheidung und Datierung der Werke sind ebenfalls Hauptanliegen der Forschung, wobei sich dieses Vorhaben als extrem schwierig erwies, da oftmals mehrere Künstler an einer Handschrift gearbeitet haben oder ein reger Austausch von Modellen stattfand. Deshalb hat man für diese Zeit Notnamen wie beispielsweise den *Meister der Maria von Burgund* erfunden, da die spärlichen historischen Quellen den einzelnen erhaltenen Handschriften häufig nicht schlüssig zugeordnet werden können. Johann Konrad Eberleins Publikation *Miniatur und Arbeit* versuchte die Buchmalerei des Früh- und Hochmittelalters als historisches Medium zu rekonstruieren.<sup>73</sup> Hierbei wurde die klassische Ikonografie zu einer historischen Medientheorie ausgeweitet, wobei der Entstehungsprozess in Bezug auf Inhalt und Form der Werke berücksichtigt wurde.<sup>74</sup> Auch die vorliegende Untersuchung siedelt sich in diesem Interessengebiet an, indem von der Materialität des Dunkeln, von den Pigmenten und der Maltechnik ausgegangen wird.

Bildtheorie und -anthropologie im Sinne von Hans Belting haben sich für die Buchmalerei in der neueren Forschung als wichtige theoretische Massstäbe erwiesen. Dabei wird der spezifischen Medialität der Illuminationen Rechnung getragen. Auch richtet sich der anthropologische Blick nicht mehr nur auf die Bildtechnik, sondern auf die Bildpraxis.<sup>75</sup> Gerade für die Buchmalerei ist eine kritische Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Medialität unabdingbar. Bilder sind laut Belting selbst Medien der Erkenntnis, die aber durch Techniken und Programme sichtbar gemacht werden, die im historischen Rückblick als Trägermedien bezeichnet werden.<sup>76</sup>

Gerade für das Medium Buchmalerei mit seinen «Illuminationen» stellt das dunkle Bild eine Provokation dar, zumal Buntheit und Lichthaltigkeit charakteristisch für die Buchmalerei sind. Die Lichtmetaphorik bezieht sich zudem auf die Etymologie des Wortes *illuminare*. *Illuminator* wird in den frühesten Texten für «Laternenanzünder» gebraucht, für die Miniaturmaler erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts.<sup>77</sup>

## Bildtheorie

Im Zuge des Paradigmenwechsels von einer Kunst- zur Bildwissenschaft wurde dem Bildmedienbegriff vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>78</sup> Gerade für die Kunst des Spätmittelalters existiert eine Fülle an verschiedenen Theorien zu den Themen Medialität und Bildlichkeit, ohne dass eine umfassende Bildtheorie für diese Epoche geschaffen worden wäre. Heike Schlie bezeich-

71 Maurits Smeyers, *Flemish Miniatures From the 8th to the Mid-16th Century*, Leuven 1999, S. 9.

72 Belting 1994, S. 24.

73 Eberlein 1995, S. 11.

74 Ebd., S. 24.

75 Belting 1994, S. 9.

76 Ebd., S. 12.

77 John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, London 1993, S. 77.

78 Schlie 2004, S. 23.

net den Medienbegriff der mittelalterlichen Bilder als disparat.<sup>79</sup> Während Krüger sich beispielsweise mit dem Medienbegriff in Bezug auf dem Status des Bildes befasst,<sup>80</sup> untersucht Hans Belting die anthropologische Komponente der Bildträger.<sup>81</sup> Je nach Bildbegriff kann das Bild als Medium im Sinne eines bildlichen Zeichensystems verstanden werden oder aber auf seine Ganzheit referieren und nur auf sich selbst verweisen.<sup>82</sup> Was Schlie umschreibt, könnte man mit dem ontologischen beziehungsweise semiotischen Bildbegriff bezeichnen, wobei diese Untersuchung von ersterem ausgeht. Dies hat verschiedene Gründe. Erstens ist dabei zu beachten, dass zahlreiche Studien zur Medialität mittelalterlicher Bilder primär die Spezifika des Trägermediums in Hinsicht auf den Vermittlungsprozess von Bildlichkeit untersuchen. Im Falle der Nachtdarstellungen interessiert nicht so sehr die Medialität des Buches sondern die Bilder in ihrer Eigengesetzlichkeit. Es soll diskutiert werden, inwiefern das Nachtbild sowie die Dunkelheit als Medien verstanden werden können. Es wird zu zeigen sein, dass im Nachtbild nicht so sehr performative Vorgänge für die Lesbarkeit desselben im Vordergrund stehen, sondern dass die Bilder mehr auf sich selbst verweisen, indem sie Themen innerhalb ihres eigenen Mediums verhandeln und nicht durch die performative Kraft eines äusseren Bildträgers Inhalte ausdrücken.

## Nachtbild

Bevor die kunstgeschichtliche Forschung zum Thema *Nacht* in den Blick tritt, muss festgehalten werden, dass gegenwärtig auf verschiedenen Gebieten der Geisteswissenschaften geradezu eine «Renaissance»<sup>83</sup> der Nachthematik zu beobachten ist. Die Beschäftigung mit der Nacht ist als Ausdruck postmoderner Forschung zu verstehen, denn die Kulturgeschichte beobachtet gerade in der Moderne keine Entdeckung, sondern eine Beseitigung der Nacht, indem letztere zum Tag gemacht wird.<sup>84</sup> Das neu erwachte Interesse für die Nacht, das sich zurzeit in kultur-, literatur-, religions- und kunstgeschichtlichen Publikationen (Seitter, Alvarez, Naumann, Lüttich)<sup>85</sup> breit macht, ist vor dem Hintergrund der realen Verdrängung des Dunkeln in der abendländischen Kultur zu sehen.

Die meisten Arbeiten konzentrieren sich auf die Neuzeit, für die Jahrhunderte davor wird vor allem im Rahmen eines philosophischen Diskurses auf die antike und frühchristliche Texttradition des Themas Licht und Dunkel eingegangen. Es ist festzuhalten, dass es sich beim Spätmittelalter um eine Art «Zwischenzeit» handelt, die in Bezug auf die Nacht wenig erforscht ist. Die grosse Monographie über *Die Nacht im Mittelalter* von Tzotcho Boiadjev berührt die Zeit um 1400 nur ansatzweise.<sup>86</sup> Ebenso verhält es sich mit Lüttichs Untersuchungen zu den *Theologischen Dimensionen der Nachtmetapher*<sup>87</sup>, wobei er und Eric Adam Kuchle<sup>88</sup> insofern einen wichtigen Beitrag zum Spät-

79 Schlie 2004, S. 23.

80 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

81 Belting 1994.

82 Schlie 2004, S. 23.

83 Stephan Lüttich, *Nacht-Erfahrung. Theologische Dimensionen einer Metapher*, Würzburg 2004, S. 3.

84 Naumann 2002, S. 13.

85 Alfred Alvarez, *Die Nacht. Von Dunkelheit, Träumen und Nachtschwärmern*, Frankfurt a. M. 2000; Lüttich 2004: Stephan Lüttich, *Nacht-Erfahrung. Theologische Dimensionen einer Metapher*, Würzburg 2004; Bettina Naumann, *Die Nacht. Wiederentdeckung von Raum und Metapher*, Leipzig 2002; Walter Seitter, *Geschichte der Nacht*, Berlin 1999.

86 Boiadjev 2003.

87 Stephan Lüttich, *Nacht-Erfahrung. Theologische Dimensionen einer Metapher*, Würzburg 2004.

88 Adam Kuchle, *Licht und Finsternis in der europäischen Geistesgeschichte*, Diss. Univ. Halifax 1998, Ann Arbor 1998.



mittelalter leisten, als sie auf die mystische Tradition der Nachtmotapher im Spätmittelalter eingehen. Über die Nacht in der Renaissance existieren verschiedene Werke, wie beispielsweise jene von Daniel Ménager und Jean Verdon<sup>89</sup>, wobei diese sich vermehrt auf die Zeit nach 1500 konzentrieren. Die *Kulturgeschichte der Nacht* von Elisabeth Bronfen<sup>90</sup> befasst sich ebenfalls von einem kulturgeschichtlichen Standpunkt aus mit dem Thema der Dunkelheit in Kunst und Literatur seit der Aufklärung und kann deshalb nur einige Denkanstöße für diese Analyse liefern. Für den ideengeschichtlichen Ursprung hat sich Bronfens Monographie als äusserst wertvoll erwiesen, da sie einen ausgezeichneten Überblick über die Darstellungen der Nacht in der antiken Literatur und in der Bibel liefert. Problematisch ist der weit gefasste Titel der «Kulturgeschichte» bei Bronfen insofern, als beispielsweise das gesamte Mittelalter ausgelassen wird. Noch drastischer zeigt sich dies in Heinz-Gerhard Frieses jüngst erschienener «Ästhetik der Nacht».<sup>91</sup> Das Projekt liefert weder zur Geschichte der Ästhetik<sup>92</sup> noch zur Kulturgeschichte der Nacht neue Erkenntnisse, stattdessen handelt es sich vielmehr um eine Aneinanderreihung einzelner Nachtmotive aus den verschiedensten Diskursen.

Zur Kulturgeschichte des Schattens oder der Dunkelheit im Allgemeinen sind Baxandall und Stoichita<sup>93</sup> zu nennen. Die Schattenthematik spielt für die frühen Nachtdarstellungen weniger eine Rolle als die atmosphärische Dunkelheit.

Nebst der kulturgeschichtlichen Erforschung der Nacht ist in Bezug auf die kunstwissenschaftliche Forschung Wolfgang Schönes Werk über *Das Licht in der Malerei* von 1954 zu nennen.<sup>94</sup> Er versucht die verschiedenen Lichtphänomene zu kategorisieren und dafür ein sprachliches Äquivalent zu finden, wobei er *Caravaggio* als Ausgangspunkt für das Nachtstück mit Kunstlicht nennt und damit die spezifisch niederländische Tradition, die bis ins frühe 15. Jahrhundert zurück reicht, verkennt.<sup>95</sup>

Bei Schönes Forschung handelt es sich eher um eine kennerschaftliche Stilgeschichte, die einer unreflektierten Fortschrittserzählung verhaftet bleibt.<sup>96</sup> Die Vorstellung einer biologischen Entwicklung mit Höhen und Tiefen überträgt Panofsky auf die Nachtdarstellungen im 15. Jahrhundert und legt damit die Grundlage für die nachfolgende Forschung wie beispielsweise für Renate Breustedts Dissertation *Die Entstehung und Entwicklung des niederländischen Nachtbildes in den Niederlanden*. Panofsky führt die Begriffe der *nocturne négative, positive* und *absolue* ein, wobei er die Vorstufen bei den *Brüdern Limburg* und *Jan Van Eyck* sieht, während *Geertgen tot Sint Jans* (Abb. 3, S. 26) als Höhepunkt der Nachtdarstellung bezeichnet wird.<sup>97</sup>

Die Nachtdarstellungen lassen sich mit und gegen Panofsky lesen. Tatsächlich sind sie nur in den kostbarsten Stundenbüchern und im Umkreis der bedeutendsten Künstler und Auftraggeber in den Niederlanden und in Frankreich zu finden. Der Kanon für die Nachtdarstellungen bleibt, aber das Entwicklungsmo-

89 Ménager, *La Renaissance et la nuit*, Genf 2005; Jean Verdon, *Night in the Middle Ages*, Notre Dame 2003.

90 Bronfen 2008.

91 Heinz-Gerhard Frieze, *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte*, Reinbek b. Hamburg 2011.

92 Siehe Definition S. 122.

93 Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven 1995; Victor Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.

94 Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

95 Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 17)*, Diss. Univ. Bonn 1999, Petersberg 2003, S. 13.

96 Philipp Weiss, *Das Licht des 17. Jahrhunderts*, in: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008, S. 19.

97 Panofsky 2001, S. 236.

dell Panofskys wird mit dieser Analyse durchbrochen. Renate Breustedts Dissertation von 1965 geht von Panofskys Entwicklungsmodell aus und versucht demgemäss, die Entstehungsgeschichte der Gattung «Nachtstück» in den Niederlanden nachzuzeichnen. Ausgangspunkt ihrer Studie ist ein verlorenes Tafelbild mit der *Christnacht* des *Hugo van der Goes*, das Baldass rekonstruiert hat. Die Höhepunkte des Nachtstücks im 15. Jahrhundert finden sich in der niederländischen Tafelmalerei, so die These von Breustedt.<sup>98</sup> Generell wird gar erst das barocke Nachtstück als Höhepunkt des Nächtlichen gefeiert.<sup>99</sup>

Martha Cencillo-Ramirez hat 2000 eine Monographie zum Helldunkel der italienischen Malerei des *Quattro-* und *Cinquecento* verfasst.<sup>100</sup> Cencillo-Ramirez' These sieht einen Paradigmenwechsel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts in Bezug auf die Wahrnehmung von Wirklichkeit, was sich im Helldunkel manifestiert, indem «zwischen dem Ding an sich und dem Gegenstand als Phänomen unterschieden wird».<sup>101</sup> In Leonardos Kunsttheorie zum Helldunkel sieht sie eine «Symbiose zwischen Theorie und Praxis».<sup>102</sup> In etwas beliebiger Weise bezieht Cencillo-Ramirez die Helldunkel-Effekte der Renaissancemalerei in Italien auf die Schriften von *Platon*, *Aristoteles*, *Augustinus* sowie *Dionysios Areopagita*<sup>103</sup>, ohne konkret nachzuweisen, ob ein historischer Zusammenhang zwischen den jeweiligen Texten und Kunstwerken besteht.<sup>104</sup> Letztlich könnte man alle möglichen Nachtdarstellungen auf die Lichtmetaphysik des Neoplatonismus beziehen, wobei es sich um völlige andere Diskurse in unterschiedlichen Medien und weit auseinander driftenden Epochen handelt.

Im Zuge von Panofskys Dreischritt hat sich die kunsthistorische Forschung immer wieder um eine Definition des ersten echten Nachtstücks bemüht, wovon die grosse Monographie von Brigitte Borchhardt-Birbaumer und der Ausstellungskatalog *Die Nacht* von 1999 in München Zeugnis ablegen.<sup>105</sup> Auf Panofskys Frage nach dem ersten echten Nachtstück haben sich die Autoren in völlig unterschiedlicher Weise geäussert:

98 Die Dissertation von Renate Breustedt (Renate Breustedt, *Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden*, Diss. Univ. Göttingen 1966, Göttingen 1966) befasst sich vor allem mit den Werken der niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts und geht von Erwin Panofskys Dreistufenmodell aus, wodurch keine neuen Erkenntnisse in Bezug auf das Nächtliche für diese Zeit gewonnen werden. Die Dissertation wurde nie publiziert, ist jedoch über das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München zugänglich.

99 Kat. München 1999: *Die Nacht*, Haus der Kunst München 1.11.1998 - 7.2.1999, Bern 1998, S. 8.

100 Marta Cencillo Ramirez, *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, (Kunstgeschichte 68), Münster 2000.

101 Ebd., S. 230.

102 Cencillo-Ramirez, S. 231.

103 Mit dem Namen «Dionysios» wurden im Mittelalter drei unterschiedliche Persönlichkeiten in einer Person verehrt: 1. Dionysios vom Areopag, Athener, Mitglied des Areopags, von Paulus bekehrt, ev. Bischof von Athen, keine sicheren Quellen. 2. Pseudo-Dionysios Areopagita, christlicher Neuplatoniker des 5./6. Jahrhunderts, gab sich selbst das Pseudonym «Dionysios Areopagita», wichtigster Vertreter des Neuplatonismus sowie der negativen Theologie, im ganzen Mittelalter stark rezipiert, v.a. bei den Mystikern des 14. und 15. Jahrhunderts (*Theologia Mystica*). 3. Heiliger Dionysios (Saint-Denis) von Frankreich, im 3. Jahrhundert zum Christentum konvertiert, in Montmartre enthauptet. (Siehe dazu David Park, *The Fire Within the Eye. A historical Essay on the Nature and Meaning of Light*, Princeton 1997, S. 93.)

104 Ebd., S. 233.

105 Kat. München 1999, Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003.



Abb. 3: Geertgen tot sint Jans, *Geburt Christi*, um 1480.

Petra Sevrugian sieht die erste Nachtdarstellung in der *Gefangennahme* des *Codex Rossanensis* (Abb. 5, S. 28),<sup>106</sup> während Borchardt-Birbaumer und andere hingegen *Taddeo Gaddi* als «Wiederentdecker der Dunkelheit» durch sein Fresko der *Anbetung der Hirten* (Abb. 6, S. 28) in S. Croce in Florenz feiern.<sup>107</sup> Auch *Pietro Lorenzetti*'s Fresken (Abb. 7, 8, S. 29) in der Unterkirche von Assisi werden von vielen Autoren als wichtige Wegbereiter einer Tradition des Nächtlichen in der Malerei genannt. Pächt nennt die *Gefangennahme* *Jan Van Eycks* (Abb. 9, 10, 11; S. 30) als das «erste echte Nachtstück der nachantiken Kunstgeschichte».<sup>108</sup>

Deborah Howard sieht die erste naturalistische Darstellung eines Nachthimmels in der *Flucht nach Ägypten* von *Adam Elsheimer* (Abb. 12, S. 31), die 1609 entstanden ist.<sup>109</sup>

Da zahlreiche Kunstwerke des Mittelalters sowie der Renaissance verloren sind, kann die Frage nach dem ersten echten Nachtstück nicht schlüssig beantwortet werden.

Zahlreich sind die Versuche, das Nachtstück zu definieren:

«Von einem wirklichen Nachtbild, das dem Eindruck der natürlichen Nacht auf optimale Weise entspricht, indem es den nächtlichen Raum mit oder ohne Figuren in einer illusionistischen Darstellung wiedergibt, zu der eine einheitliche, den dunklen Bildraum punktuell oder partienweise erleuchtende Lichtführung gehört, können wir seit der

106 Petra Sevrugian, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie* (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 35) Diss. Univ. Heidelberg 1987, Worms 1990, S. 65.

107 Borchardt-Birbaumer 2003, S. 221.

108 Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, S. 186.

109 Deborah Howard, *Elsheimer's Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55/1992, S. 212.



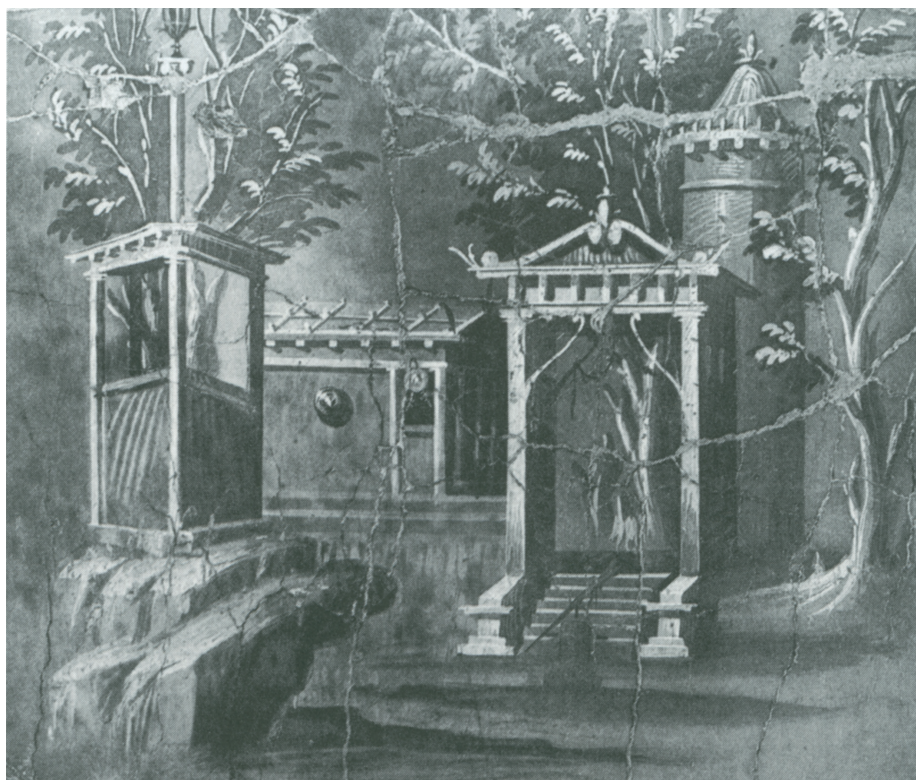


Abb. 4: Maestro Lunare, *Architekturveduten bei Mondlicht*, 2. Jh n. Chr.

Mitte des 15. Jahrhunderts sprechen.»<sup>110</sup>

Durch Panofskys Fortschrittsmodell geraten gerade die frühen Bildlösungen für die Darstellung der Nacht zu wenig in den Blick, und die einzelnen Illuminationen werden nur innerhalb einer Gesamtentwicklung der Malerei betrachtet.

Die grosse Monographie von Borchhardt-Birbaumer über die *Nachtdarstellungen von der Antike bis zur Gegenwart* liefert nur einen Einblick in dieses Gebiet. Der mangelnden Würdigung der langen Tradition des niederländischen Nachtstücks in der Literatur steht eine überaus reiche künstlerische Produktion gegenüber.<sup>111</sup>

Nachtdarstellungen werden mit Drama, Spektakel und Innovationsgeist assoziiert. Dies zeigt sich in den zusammenhängenden Geschichtsdarstellungen der altniederländischen Malerei, worin die Nachtstücke immer als Besonderheiten hervorgehoben werden. In Klaus Niehrs *Kunst des Mittelalters* treten sie als «grundstürzende Neuerungen», «Entdeckungen», «Herausforderungen für den Maler», «Spektakel» und als «Szenen mit besonderer Dramatik» hervor.<sup>112</sup> Eberhard König findet die «absolute Dunkelheit in *Ego Sum* der *Très Riches Heures* am beeindruckendsten» und sieht darin den «Gipfel der künstlerischen Innovation», – ja gar eine «künstlerische Revolution» und «ekklatante Innovation».<sup>113</sup> Bedeutsam ist der Umstand, dass in der Forschungsliteratur

110 Hubertus Gassner, Der Mond ist aufgegangen. Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels, in: Kat. München 1999: Die Nacht, Haus der Kunst München 1.11.1998 - 7.2.1999, Bern 1998, S. 37.

111 Mirjam Neumeister, Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 17), Diss. Univ. Bonn 1999, Petersberg 2003, S. 24.

112 Niehr 2009, S. 52-58.

113 Eberhard König, Innovation et tradition dans les livres d'heures du duc de Berry, in: Elisabeth Taburet-Delahaye, La création artistique en France autour de 1400 (Rencontres de l'Ecole du Louvre 19), Paris 2006, S. 40.



Abb. 5: Codex Purpureus Rossanensis, Gebet am Ölberg, 6. Jh..



Abb. 6: Taddeo Gaddi, Verkündigung an die Hirten, 1328-30.

Nacht immer wieder mit Naturentdeckung assoziiert wird.<sup>114</sup>

Otto Pächt verleiht der allgemeinen Bewunderung Ausdruck, indem er die *Gefangennahme Van Eycks* aus dem *Turiner Gebetbuch* als «erstaunliches Wagnis» bezeichnet.<sup>115</sup>

Im Folgenden soll deutlich gemacht werden, dass die Nachtdarstellungen keiner kontinuierlichen Entwicklung unterworfen werden können, und sich nicht anhand von einschlägigen Kriterien und Begrifflichkeiten der Forschungsliteratur charakterisieren lassen. Vielmehr ist ihr Auftreten von Widerständen, Paradoxien, Aporien in ihrer Bildstruktur sowie von Übergängen und Ambivalenzen geprägt. In der vorliegenden Analyse soll vom Material selbst sowie vom Bild und von seinen Binnenstrukturen ausgegangen werden, ohne dass Texte den Bildern übergestülpt werden, was der spezifischen Medialität des dunklen Bildes nicht gerecht würde.

### Koloritgeschichte

Gerade aufgrund der paradoxen Struktur der Nachtdarstellungen, die das Dunkle, Unsichtbare anhand von Licht und Farbe darzustellen versuchen, hat sich auch die koloritgeschichtliche Forschung immer wieder mit der Bild-dunkelheit im Zusammenhang mit Licht und Farbe befasst. Ernst Strauss und Wolfgang Schöne haben wichtige Beiträge zur frühen Koloritgeschichte geleistet. Was die methodischen Probleme der Koloritforschung betrifft, muss festgehalten werden, dass durch vergleichende Verfahren oftmals die

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, S. 186,187.





Abb. 7: Pietro Lorenzetti, *Gefangennahme Christi*, um 1328.



Abb. 8: Pietro Lorenzetti, *Letztes Abendmahl*, um 1328.





Abb. 9: Farbrekonstruktion von Eberhard König mit integriertem Fragment aus dem Turiner Gebetbuch, Jan van Eyck (?), *Gefangennahme Christi*, 1414-30.



Abb. 10: Jan van Eyck, *Gefangennahme Christi*, Très Belles Heures de Notre Dame bzw. Turiner Gebetbuch, 1414-30, (nach Châtelet 1967).



Abb. 11: Jan van Eyck, *Gefangennahme Christi*, Très Belles Heures de Notre Dame bzw. Turiner Gebetbuch, 1414-30, (nach Durrieu 1902).





Abb. 12: Adam Elsheimer, *Die Flucht nach Ägypten*, 1609.

Gefahr einer kennerschaftlichen Kunstgeschichte besteht, die von einer Entwicklung im Sinne eines Fortschritts ausgeht. Schwierig wird es, wenn diese Daten mit völlig anders gewonnenen Einsichten hinsichtlich Deutung und Interpretation in Verbindung gebracht werden, wodurch vage Analogisierungen entstehen können.<sup>116</sup> Die Übergänge von Beschreibung und Interpretation geschehen oftmals unvermittelt.<sup>117</sup> Trotzdem sollen die Ergebnisse von Strauss<sup>118</sup>, Prater und Schöne, die sich intensiv mit der Beziehung von Licht und Farbe auseinandergesetzt haben, in die Dissertation einfließen. Die Werke von Pastoureau, Gage und Dittmann sind für die vorliegende Untersuchung ebenfalls von Interesse.<sup>119</sup> Während Pastoureau die Farben Schwarz und Blau historisch einordnet, geht Gage von kulturgeschichtlichen Fragestellungen aus. Dittmann analysiert die europäische Malerei von der Antike bis in die Neuzeit bezüglich Farbgestaltung und Farbtheorie.

### Theorien des Sehens

Dass die Kunst des 15. Jahrhunderts Ausdruck einer gesteigerten Sehkultur ist, ist mittlerweile zu einem Gemeinplatz in der neueren Forschung geworden.

Inigo Bocken, Wolfgang Christian Schneider u.a. haben in ihrer Studie *«Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* nachweisen können, dass die starke Gewichtung der visuellen Wahrnehmung im 15. Jahrhundert auf die Optiktheorien, die vor allem in der flämischen Malerei angewandt wurden, die Erfindung der Zentralperspektive in Italien sowie die Hinwendung von Philosophie und Theologie zum Alltäg-

<sup>116</sup> Weiss 2008, S. 24.

<sup>117</sup> Ebd., S. 24.

<sup>118</sup> Strauss' Begrifflichkeiten werden in Kapitel 2.3. ausführlich diskutiert, siehe S. 102 f.

<sup>119</sup> Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2008, Michel Pastoureau, *Blue. The history of a color*, Princeton 2001, Gage 1993, Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987.

chen zurückzuführen ist.<sup>120</sup>

Möhle schreibt dazu:

«Wenn wir jedoch in der christlichen Kunst immer wieder auf argumentative bildliche Querbezüge, sei es innerhalb einer überschaubaren Erzählung oder innerhalb eines grösseren Werks, stossen, so muss meines Erachtens auch mit einer entsprechend hochstehenden Sehkultur gerechnet werden, die sich sicherlich auf eine geistige Elite beschränkte, vielleicht auch von dieser weitervermittelt wurde.»<sup>121</sup>

«Um den Stellenwert und die Bedeutung der Beachtung optischer Effekte in der geistigen Welt des 15. Jahrhunderts einschätzen zu können, ist es demnach notwendig, die Lichtbehandlung und die optischen Effekte sowohl in den Bildwerken zu verfolgen als auch in den philosophischen, religiösen und mystischen Texten, in denen diese eine wesentliche Stelle einnehmen.»<sup>122</sup>

Norbert Schnitzler spricht gar von einem «Visual Turn»<sup>123</sup> in der Kunst des Spätmittelalters, den er in der theologischen Debatte über den Stellenwert der Kunst im Rahmen der christlich-religiösen Praxis verortet.<sup>124</sup> Ebenso schreibt Harald Schwaetzer, dass die Malerei das Primat der *Theoria* übernehme und zur neuen Leitwissenschaft werde.<sup>125</sup>

«Sie (die Malerei) ist nicht länger in der Situation einer handwerklichen Praxis, vielmehr begründet sich ihr neuer Ruhm darauf, dass sie es vermag, Unsichtbares sichtbar zu machen, und zwar methodisch reflektiert. Damit nimmt die Malerei eine Position ein, die ehemals allein von der begrifflichen Reflexion der theoretischen Philosophie behauptet wurde.»<sup>126</sup>

Beide Arbeiten stimmen in der Beobachtung überein, dass im frühen 15. Jahrhundert eine gesteigerte Sehkultur vorhanden ist, die sich sowohl aus Texten und Bildern speist.

Was besagte Aufsätze von der vorliegenden Studie unterscheidet, ist der Umstand, dass in Bezug auf die Optik immer nur von Lichtsensationen die Rede ist, während hier die Dunkelheit im Vordergrund steht. Dadurch werden Dunkelheit und Nichtsehen zum Thema gemacht, nicht Licht und Sehen. Trotzdem kann dies als Ausdruck eines Interesses von Sehen und Sichtbarkeit gedeutet werden, und zwar im Sinne von Sehen *ex negativo*. Mit der Metaphorik des Unsichtbaren, des Nichtsehens sind sowohl die ästhetische Dunkelheitserfahrung, die sich in den Nachtbildern äussert, als auch die religiöse Nachterfahrung, die in den mystischen Texten vorkommt, verbunden.

Zudem soll deutlich gemacht werden, dass die erwähnte Sehkultur nicht erst mit *Van Eyck* Einzug in die Malerei hielt, sondern bereits in den Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* entwickelt worden war.

120 Bocken 2011, S. 13.

121 Valerie Möhle, Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild – Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. 1), o.O. 2004, S. 166.

122 Ebd., S. 14.

123 Schnitzler 2011, S. 311.

124 Ebd., S. 313.

125 Harald Schwaetzer, Raffaels Sixtinische Madonna. Eine Vision im Dialog, Münster 2012, S. 32.

126 Schwaetzer 2012, S. 32.

## Einzelne Handschriften

**Très Riches Heures** (Abb. 1, 2; S. 10, 11):

Sämtliche Forscher betonen immer wieder das Raffinement und die Kostbarkeit der *Très Riches Heures* und charakterisieren die Handschrift als Meisterstück der gotischen Buchkunst.<sup>127</sup>

Erstmals hielt Léopold Delisle 1884 fest, dass im Inventar von 1416 die Rede von «plusieurs cayers d'unes très riches Heures, que faisoient Pol et ses frères»<sup>128</sup> ist, was der Handschrift ihren Namen gab.<sup>129</sup>

Sie befindet sich heute in der Sammlung des *Herzogs von Aumale*, die in die Bestände der Bibliothek des *Château de Chantilly* eingegliedert ist. Ihr vormaliger Besitzer, der *Herzog von Aumale*, kaufte sie 1856 in Turin vom *Baron de Margherita*.<sup>130</sup> Cazelles geht davon aus, dass die Handschrift über Jahrhunderte in Norditalien lagerte, nachdem sie aus dem Haus Savoyen dorthin gelangt war.<sup>131</sup> Die einzige gesicherte Quelle über den Verbleib der Handschrift im 15. Jahrhundert stammt von 1485, als *Herzog Karl I. von Savoyen* dem Maler *Jean Colombe* den Auftrag erteilte, die *Très Riches Heures* zu vollenden.<sup>132</sup>

Vordem ging die unvollendete Handschrift in losen Lagen an die Tochter des *Herzogs von Berry*, *Bonne d'Armagnac*, über, darauf in die königliche Schatzkammer *Karls VI*.<sup>133, 134</sup>

Die frühe Forschung hat sich vor allem mit Datierungsproblemen, kodikologischen Fragen sowie der Analyse des Gesamtzusammenhangs der Handschrift befasst, worauf stilgeschichtliche und ikonografische Untersuchungen sowie die Sicherung der historischen Quellen zum Entstehungskontext folgten. Erst in jüngerer Zeit hat sich die Forschung mit spezifischen Themata oder einzelnen Blättern befasst, womit sich auch die vorliegende Untersuchung beschäftigt. Die neueste Forschung findet sich in Dückers und Roelofs grosser Monographie *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416*.

Zahlreiche Forscher haben sich mit der Sicherung der historischen Quellen in Bezug auf die *Brüder Limburg* befasst. Die wichtigsten Ergebnisse sollen an dieser Stelle zusammengefasst werden: Laut Niessen wurden die *Brüder Limburg* um 1385-90 in Nimwegen in der Grafschaft Geldern geboren, worauf sie um 1400 nach Paris gingen.<sup>135</sup> Die Feststellung, dass die *Brüder Limburg* aus Nimwegen stammten, ist der neueren Forschung zu verdanken. Gorissen (1957), Longnon (1956), Meiss (1984), Kovacs (1984) sowie Ribault 1990 haben die wichtigsten Quellen zu den Brüdern zusammengetragen.<sup>136</sup> Zuerst arbeiteten die *Brüder Limburg* bei *Alebert de Bolure*, der als Goldschmied tätig war.<sup>137</sup> Alle drei sowie ihr Onkel *Jean Malouel* dienten am Hofe *Philipps des Kühnen*.<sup>138</sup>

127 Maria Alessandra Bilotta, Fratelli di Fiandra, in: *Alumina* 4/2006, Verona 2006, S. 29.

128 Guiffrey 1894, S. 280.

129 Willy Niessen, The Limbourg Brothers in Nijmegen, Bourges and Paris, in: Rob Dückers, Pieter Roelofs (Hg.), *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416*, Gent 2005, S. 12.

130 Raymond Cazelles, Johannes Rathofer (Hg.), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Kommentar zur Faksimile-Edition des Manuskriptes Nr. 65 aus den Sammlungen des Musée Condé in Chantilly, Luzern 1984, S. 58.

131 Ebd., S. 58, 59.

132 Ebd., S. 59.

133 Karl VI. von Frankreich, genannt «Le Fou», Sohn von Karl V. und Johanna von Bourbon, unter Vormundschaft seiner Onkel Louis von Anjou, Jean de Berry und Philipp von Burgund, 1368-1422.

134 Cazelles 1984, S. 59.

135 Niessen 2005, S. 10.

136 Ebd., S. 12.

137 Bilotta 2006, S. 25.

138 Niessen 2005, S. 17.

Um 1400 wechselte *Jean Malouel* zu *Johann Ohnefurcht*<sup>139</sup>, die *Brüder Limburg* zum *Herzog von Berry*, was aufgrund einer Quelle von 1401 belegt ist.<sup>140</sup> Die Quellen von 1416 erwähnen schliesslich den Tod der Brüder sowie des Herzogs,<sup>141</sup> woraus hervorgeht, dass die *Très Riches Heures* unvollendet blieben.

Der Einband der Handschrift stammt aus dem 18. Jahrhundert. Die Lagen wurden auf fünf Bünde geheftet, diese wurden zweimal auf die Deckel gezogen und verklebt.<sup>142</sup> Der Buchblock besteht aus 206 originalen Pergamentblättern in 31 Lagen. Dabei sind 20 Quaternionen (vier ineinandergelegte Doppelblätter, 8 Blätter, 16 Seiten) zu zählen.

Im feinen Pergament sind bis heute keinerlei Risse oder Löcher festzustellen, ganz feine Anzeichen von Tintenfrass sind erkennbar. Was die Linierung betrifft, existieren zwei Schemata. Im Kalenderteil sind jeweils zwei vertikal durchgezogene rote Doppellinien vorhanden, daneben existieren auch horizontale Linien. In der zweiten Lage des Kalendariums ändert das Schema. Der gleichmässige Duktus von hoher Qualität ist auffällig. Text- und Gebetarten wurden mit Rot markiert, teilweise mit Blau und Gold.

Das Manuskript blieb jahrzehntelang unvollendet<sup>143</sup>, eventuell fand eine Umgruppierung der Lagen statt, weshalb nicht mit letzter Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass die beiden Nachtdarstellungen für die *Très Riches Heures* geplant waren. Sie sind Teil des Passionsoffiziums, wobei die Texte der Matutin, Laudes, Vesper und Komplet fehlen.<sup>144</sup> Es handelt sich bei diesen beiden Szenen um eine andere Art von Illustration als beispielsweise bei den Kalenderbildern. Beide Illuminationen füllen eine ganze Seite aus und sind höher und breiter als die anderen Bilder. Sämtliche Miniaturen des Passionsoffiziums sind text- und bordürellos, wodurch ein völlig neuer Typus der Illumination geschaffen wurde.<sup>145</sup> Auch formieren die beiden Nachtszenen einen extremen Kontrast zu der sonst unbemalten Seite des Stundenbuchs. Die Miniatur *Ego Sum* ist ein Einzelblatt und steht ohne jeglichen Textzusammenhang.<sup>146</sup> Auf der gegenüberliegenden Seite ist eine Tagszene dargestellt, welche die *Ankunft Christi vor dem Palast des Pilatus* zeigt. Matutin und Laudes haben somit mit *Ego Sum* und der *Ankunft Christi vor dem Palast des Pilatus* ein Tag- und Nachtstück einander gegenübergestellt.<sup>147</sup>

Es stellt sich immer wieder die Frage, ob Paul der führende Kopf war oder ob die Brüder gemeinsam an den *Très Riches Heures* gearbeitet haben. Cazelles geht davon aus, dass das Layout von einem Künstler allein geplant wurde<sup>148</sup>, während Meiss der Meinung ist, dass jeder Bruder einzelne Bilder anfertigte. Bisweilen weiss man aber, dass die Buchmaler oftmals eher auf einzelne Partien spezialisiert waren. Es kann davon ausgegangen werden, dass alle drei gleichzeitig an der Handschrift gearbeitet haben. Die gesonderte Arbeit der drei Brüder würde das unvollendete Passionsoffizium erklären, denn sie starben alle drei gleichzeitig. Als überragender Kopf gilt *Paul Limburg*, der «ungewöhnliche und erstaunliche nächtliche Szenen im Passionszyklus

139 Johann Ohnefurcht, frz. Jean Sans Peur, Herzog von Burgund, Sohn von Philipp dem Kühnen und Margarete III. von Flandern, 1371-1419.

140 Niessen 2005, S. 18.

141 Niessen 2005, S. 18.

142 Cazelles 1984, S. 45. Siehe ausführliche Gegenstandssicherung bei Cazelles.

143 Ebd., S. 54.

144 Cazelles 1984, S. 49.

145 Ebd., S. 177.

146 Cazelles 1984, S. 178.

147 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 248.

148 Cazelles 1984, S. 78.



schuf». <sup>149</sup>

Mit 150 r beginnt die erste reguläre, vollständige und letzte Lage des Passionsoffiziums, worin 153 r (*Der Tod Christi*) enthalten ist. Dargestellt ist der in den Evangelien erwähnte plötzliche Einbruch einer Finsternis, die von der sechsten bis zur neunten Stunde dauerte, also von 12 bis 15 Uhr. Die zwei Kreuzigungsszenen sind genau zwischen der Sext und der Non platziert und machen somit den abrupten Wechsel von Mittagshelle und Finsternis in einem kontrastierenden Nebeneinander anschaulich. <sup>150</sup>

Die Miniatur *Ego Sum* der *Très Riches Heures* gilt als eine der beeindruckendsten Nachtdarstellungen der französisch-burgundischen Buchmalerei und wurde in der Forschungsliteratur als solche gewürdigt:

«It is difficult to know what to admire most in this superb and historic painting, the astonishing mastery of tone or the unforgettable poetic mood.» <sup>151</sup>

In der Forschungsliteratur wird die Miniatur *Ego Sum* der *Très Riches Heures* immer wieder als «wahrhaft nächtliche Szene» <sup>152</sup> hervorgehoben. Erwin Panofsky bezeichnet *Ego Sum* und *den Tod Christi* als «echte Nachtstücke, die durch den wunderbar einfachen Kunstgriff entstanden sind, dass der altehrwürdigen *Grisaille* eine neue naturalistische Deutung verliehen wurde». <sup>153</sup> Laut Borchhardt-Birbaumer handelt es sich bei *Ego Sum* um die «bemerkenswerteste Nachtszene von *Paul Limburg*» <sup>154</sup> und eine «persönliche Neuinterpretation des Nächtlichen durch diesen Künstler». <sup>155</sup> Baldine Saint-Girons bezeichnet sie als eine der «ersten nächtlichen Landschaftsdarstellungen der Malereigeschichte». <sup>156</sup>

In Bezug auf die Kunst der *Brüder Limburg* und insbesondere der *Très Riches Heures* wurde in der Forschung immer wieder die Frage gestellt, ob eine Italienreise die *Brüder Limburg* inspiriert haben könnte. König sieht beispielsweise die Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* als direkte Folge von *Gaddis* Fresko in S. Croce an. <sup>157</sup> Laut Meiss handelt es sich um eine Verschmelzung von *Gaddis* Licht- und Schattensensationen und *Lorenzettis* gestirntem Nachthimmel. <sup>158</sup> Trotz den italienischen Vorbildern haftet den *Brüdern Limburg* etwas Genuines an, das grosse Nachahmung hervorrief. <sup>159</sup>

### Liebertbranntes Herz (Abb. 13 – 18, S. 38 – 39)

Ähnlich wie die *Très Riches Heures* wurde die Handschrift des *Liebertbrannten Herzens* immer wieder in Bezug auf den Gesamtzusammenhang erforscht, wobei Zuschreibungsfragen bezüglich Maler und Auftraggeber eine wichtige Rolle spielten.

1956 stellt Pächt die These auf, dass Autor und Maler in der Person *Renés von Anjou* zusammenfallen, was von Sterling 1983 sowie zahlreichen weiteren

149 Ebd., S. 107.

150 Cazelles 1984, S. 184.

151 Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*, London 1974, S. 172.

152 Patricia Stirnemann, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry et l'enluminure en France au début du XVe siècle*, Paris 2004, S. 118.

153 Panofsky 2001, S. 65.

154 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 248.

155 Ebd.

156 Baldine Saint-Girons, *Les marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris 2006, S. 94.

157 König 1996, S. 80.

158 Borchhardt-Birbaumer, S. 248.

159 Ebd.

Autoren wie Avril und König widerlegt wurde.<sup>160</sup> *Barthélemy d'Eyck* stammte aus den Niederlanden und war mit dem sublimen Licht der *Ars Nova* vertraut, denn er arbeitete eventuell am Hof von *Philipp dem Guten* im Umkreis von *Jan van Eyck*.<sup>161</sup> Mittlerweile hat die Forschung *René von Anjou* als Autor sowie *Barthélemy d'Eyck* als Maler anerkannt, wobei eine derart intime Beziehung zwischen Auftraggeber-Dichter und Künstler-Illuminator für das 15. Jahrhundert aussergewöhnlich ist.<sup>162</sup> Laut Eberhard König war der Text 1457 beendet, die Bilder sind demnach nicht vorher entstanden.<sup>163</sup> Die Handschrift blieb unvollendet und endet abrupt mit der Darstellung der Liebesinsel. Der Pariser Codex erzählt die Geschichte zu Ende, wurde aber erst 20 Jahre später illuminiert.<sup>164</sup> Fürsten wie *Jean von Berry* oder *René von Anjou* wird ein fundamentaler Aristokratismus attestiert, wobei sie in Bezug auf alles neugierig waren und besonderes Raffinement schätzten.<sup>165</sup>

Die neuere Forschung hat sich vermehrt mit einzelnen Illuminationen sowie dem Verhältnis von Bild und Text befasst, was ebenfalls in Bezug auf die Nachtdarstellungen von Interesse sein wird.

### **Visio Tnugdali** (Abb. 19–23, S. 41,42)

Die traumhafte Reise des Ritters *Tnugdalus* durch Hölle, Purgatorium und Paradies ist in Hunderten von Handschriften erhalten und wurde bereits im Mittelalter in 15 Sprachen übersetzt, die Handschrift im *Getty Museum* ist die einzige illuminierte Handschrift.<sup>166</sup> Trotz der hohen Qualität der Miniaturen haben sich erstaunlicherweise wenige Forscher mit der Handschrift beschäftigt. Die wichtigste Publikation stammt von Thomas Kren und Roger Wieck.

Die Handschrift bedeutet einen Höhepunkt in der Karriere *Simon Marmions*, der sie für *Margarete von York*<sup>167</sup> um 1470 illuminiert hatte.<sup>168</sup> Kren schreibt beispielsweise der *Visio Tnugdali* «sophisticated naturalism» sowie «artistic refinement» zu.<sup>169</sup>

Abschliessend zum Kapitel der Handschriften lässt sich festhalten, dass die *Très Riches Heures* innerhalb dieser Untersuchung eine Sonderstellung genießen, und zwar aus verschiedenen Gründen: Die *Très Riches Heures* sind die älteste erhaltene Handschrift, die atmosphärisch-illusionistische Nachtdarstellungen beinhaltet. Aufgrund des regen Austausches von Manuskripten innerhalb des französisch-burgundischen Adels kann davon ausgegangen werden, dass die Buchmaler, welche nach 1416<sup>170</sup> Nachtdarstellungen anfertigten, die *Très Riches Heures* gekannt haben. Dies ist insbesondere für die Hauptwerke der Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts belegt, wie beispielsweise für

160 Rose-Marie Ferré, *Le roi René peintre? Etat de la question*, in: Kat. Angers 2010: Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 117, 123.

161 Rose-Marie Ferré, *Barthélemy d'Eyck, rappel de la question*, in: Kat. Angers 2010: Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 124, S. 128.

162 Ferré 2010, S. 130.

163 Eberhard König, *Das Liebesbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 31.

164 Ebd., S. 162.

165 Marc-Edouard Gautier, *La bibliothèque du Roi René*, in: Kat. Angers 2010: Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 16.

166 Thomas Kren, Roger S. Wieck, *The visions of Tondal from the library of Margaret of York*, Malibu 1990, S. 1.

167 Margarete von York, Herzogin von Burgund, dritte Gattin Karls des Kühnen, 1446-1503.

168 Kren, Wieck 1990.

169 Ebd., S. 30.

170 Niessen 2005, S. 17.

Barthélemy d'Eyck, der am Hofe Renés von Anjou tätig war, dessen Mutter Yolande von Aragon<sup>171</sup> die *Très Riches Heures* gekauft hatte.<sup>172</sup> Die Schwester Renés von Anjou, Marie von Anjou, war die Mutter von Karl von Frankreich<sup>173</sup>, in dessen Stundenbuch ebenfalls eines der interessantesten Nachtbilder vorhanden ist. Im Umkreis des Meisters der Maria von Burgund, der für Maria von Burgund<sup>174</sup>, Maximilian von Österreich<sup>175</sup>, aber auch für Karl den Kühnen und Margarete von York tätig war, sind die *Très Riches Heures* ebenfalls vorhanden, und zwar werden sie bei Margarete von Österreich<sup>176</sup>, der Tochter Marias und Maximilians, erwähnt.<sup>177</sup>

Aufgrund dieser engen Familienverbindungen kann davon ausgegangen werden, dass mit den Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* eine ikonografische Tradition beginnt. Aus diesem Grund soll dem historischen Entstehungsumfeld dieser Handschrift im Umkreis des Herzogs von Berry besondere Beachtung geschenkt werden. Weil die Dunkelheitsdarstellungen der *Très Riches Heures* innerhalb eines Stundenbuches vorkommen, wird dem frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext in Kapitel 4 eine ausführliche Analyse gewidmet.

Zudem wird die Handschrift privilegiert behandelt, weil die erwähnten Nachtdarstellungen auf paradigmatische und sehr komplexe Weise die Topoi des Verhüllens und Entbergens sowie des Sehens und Nichtsehens thematisieren.

Gerade durch die portable Form der Handschriften war es möglich, Innovationen wie Nachtdarstellungen einem grösseren Umkreis bekannt zu machen. Oftmals wird aufgrund der zahlreich erhaltenen Inventare von an einem Standort fixierten Fürstenbibliotheken ausgegangen, es muss jedoch damit gerechnet werden, dass die Bibliotheken viel beweglicher als heute waren.

Gautier spricht in Bezug auf René von Anjou von einem Mythos einer Bibliothek Renés, worin sich die literarische Entwicklung der höchsten sozialen Kreise des 15. Jahrhunderts zeigt.<sup>178</sup> Die Bibliothek Renés kann als «humanistisches Programm»<sup>179</sup> bezeichnet werden, das sowohl antike Klassiker, wissenschaftliche und theologische Werke des Mittelalters sowie die wichtigsten Schriften der italienischen Humanisten beinhaltete. Am Hof Renés von Anjou soll eine ähnlich brillante Atmosphäre wie an jenem des Herzogs von Berry geherrscht haben, wobei Gabriel Biancotto zwischen der burgundischen und der französischen Ästhetik unterscheidet: Renés Kultur war offen für Nuancen, Finessen, Anspielungen, Humor, Optimismus sowie für delicate Kunstwerke und Latinität, während im Haus Burgund eine klassisch strenge Ästhetik bevorzugt wurde.<sup>180</sup>

Für den Herzog von Berry wie auch für René von Anjou ist belegt, dass die

171 Yolande von Aragon, «Königin der vier Königreiche» Bar-Mousson, Lunel, Berre und Martigues, Gemahlin Ludwigs II, 1379-1442, Mutter Renés von Anjou.

172 König 1996, S. 79.

173 Karl von Frankreich, «Charles de France», Sohn von Karl VII. und Maries von Anjou, jüngster Bruder des frz. Königs Ludwig XI., 1446-1472.

174 Maria, Herzogin von Burgund, Gemahlin Maximilians I. von Habsburg, 1457-1482.

175 Maximilian I. von Habsburg, Herzog von Burgund, König von Deutschland, Erzherzog von Österreich, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, 1459-1519.

176 Margarete von Österreich, Fürstin von Asturien und Herzogin von Savoyen, Tochter von Maximilian I. und Marias von Burgund, 1480-1530.

177 König 1996, S. 81.

178 Marc-Edouard Gautier, La bibliothèque du Roi René, in: Kat. Angers 2010: Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 21.

179 Ebd., S. 25.

180 Bianciotto 2010, S. 102.





Abb. 13: Barthélemy d'Eyck, *Amor entnimmt dem schlafenden Autor das Herz*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460.

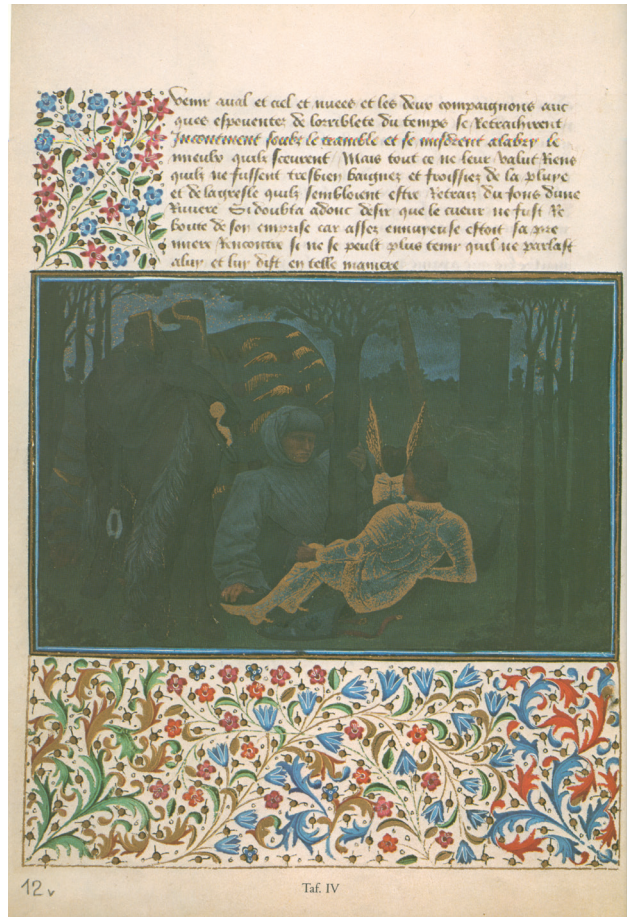


Abb. 14: Barthélemy d'Eyck, *Die Nacht am Brunnen der Fortuna*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460.



Abb. 15: Barthélemy d'Eyck, *Sonnenaufgang am Brunnen der Fortuna*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460.



Abb. 16: Barthélemy d'Eyck, *Bei Sonnenaufgang vor der Klause des Eremiten*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460.





Abb. 17: Barthélemy d'Eyck, *Einschiffung zur Liebesinsel*, René d'Anjou, *Le livre du coeur d'amour épris*, nach 1460.



Abb. 18: Barthélemy d'Eyck, *Die Ankunft auf der Liebesinsel*, René d'Anjou, *Le livre du coeur d'amour épris*, nach 1460.



Bücher immer wieder auf Reisen mitgenommen wurden.<sup>181</sup> Ein reger Austausch zwischen den einzelnen Höfen fand beispielsweise dadurch statt, dass die Fürsten, wenn sie irgendwo in Gefangenschaft gerieten, sich meistens dem Studium der jeweiligen Bibliotheken widmeten. So ist beispielsweise belegt, dass *René von Anjou* während seiner Gefangenschaft in Dijon 1431 Zugang zur Bibliothek *Philipps des Guten* hatte.<sup>182</sup> Selbiges könnte für die Gefangenschaft des *Herzogs von Berry* in England Geltung haben.

Abschliessend lässt sich festhalten, dass sich Nachtbilder zuerst in einem bestimmten Auftraggeberkreis im Hause Frankreich und Burgund etablierten, während sie sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem innerhalb des Künstlerkreises der *Gent-Brügge-Schule* (*Gérard Horenbout*, *Simon Marmion*, *Simon Bening*) manifestierten.

---

181 Gautier 2010, S. 26.

182 Gabriel Bianciotto, *Passion du livre et des lettres à la cour du roi René*, in: Kat. Angers 2010: *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 86.







Abb. 23: Simon Marmion, *Tal der Hochmütigen*, Visio Tnugdali, 1475.

### Auratisierung

Die meisten der erwähnten Handschriften werden aufgrund ihrer grossen Kostbarkeit<sup>183</sup> seit ihrer Entstehungszeit einer Auratisierung im Benjaminischen Sinn unterzogen.

«Benjamin versuchte, mit dem Begriff der Aura jene Atmosphäre der Distanz und des Achtungsgebietenden zu bestimmen, die originale Kunstwerke umgibt.»<sup>184</sup>

Während die Handschriften schon in der Zeit als besonders wert- und kunstvoll gelobt wurden, wovon beispielsweise die Erwähnung der *Très Riches Heures* in den Inventaren des Herzogs von Berry zeugt<sup>185</sup>, werden sie heutzutage, und insbesondere die *Très Riches Heures*, geradezu kultbildhaft verehrt. Dies hängt damit zusammen, dass die Miniaturen nahezu unverseht erhalten geblieben sind, was der einmaligen Kombination des Trägermediums Pergament mit den jeweiligen Pigmenten zu verdanken ist. Aufgrund neuester naturwissenschaftlicher Erkenntnisse wird die optimale Konservierung der Handschriften gewährleistet. Dies bedeutet, dass sie praktisch nicht mehr bewegt, geschweige denn angefasst werden dürfen, was zu einer neuerlichen Auratisierung der Objekte führte.

Aufgrund der ursprünglich religiösen Funktion der Stundenbücher kann

183 In Kapitel 3 wird die Rede sein von der komplexen Kostbarkeitsmetaphorik der frühen Nachtdarstellungen, die mit dem Medium Buchmalerei aber auch mit der Nachthematik selbst zusammenhängt.

184 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neueren Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995, S. 26.

185 Guiffrey 1894, S. 280.

jene «Gestimmtheit beim Betrachtenden»<sup>186</sup> in der historischen Situation der Andacht vorausgesetzt werden. Laut Böhme ist es die «Situation der Musse, der arbeitsenthobenen, leiblich entspannten Betrachtung, in der die Aura im Benjaminschen Sinn erscheinen kann»<sup>187</sup>, was gut zum Frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext, aber auch zur literarischen Betrachtung der Handschriften passt. Während den Büchern in der Zeit nebst ihrer materiellen Kostbarkeit auch die Aura des Sakralen, im Besonderen der Privatandacht anhaftete, ist die heutige Handhabung der Handschriften in Bezug auf den Begriff der Aura mit der damaligen Zeit vergleichbar, jedoch aus einem ganz anderen Grund, nämlich jenem der Konservierung.

Die vorliegende Analyse basiert auf der Betrachtung der Originalhandschriften, was aufgrund der strengen Regeln der Aufbewahrung eine absolute Ausnahme darstellt. Sicherheitsvorkehrungen, Aufsicht, Händedesinfektion, das Anlegen von Handschuhen sowie das Nichtberühren der Handschriften gehören zum normalen Ablauf eines solchen Besuches. Die religiöse Aura ist einer Auratisierung des Kunstwerks gewichen, wobei durch die erwähnten Sicherheitsmassnahmen geradezu von einer Reauratisierung der Handschriften die Rede sein kann, indem über die wissenschaftlich-distanzierte Betrachtung hinaus auch eine physische Abgrenzung von den Objekten verlangt wird.

Seltsame Analogien wie das Bedecken der Hände mit Tüchern bei der Berührung liturgischer Bücher im Mittelalter sowie das Anziehen von Handschuhen bei der heutigen Betrachtung der Handschriften können beobachtet werden. Dadurch wird die Betrachtung der Bilder zu einer fast religiösen Andachtssituation, wobei die wissenschaftliche Konservierung, die weder die religiöse Kontemplierung der Bilder noch deren Betrachtung im Sinne von Kunstgenuss zum Ziel hat, auf paradoxe Weise mit den Wirkungsmechanismen früherer Konzepte von Auratisierung verbunden ist. Dazu ein Zitat von Umberto Eco:

«Nur wenn man die Reproduktion der gesamten Handschrift durchblättern kann – denn wem ist es heute schon noch vergönnt, das Original in Chantilly zu berühren? – entdeckt man, wie reich, wie erfinderisch und manchmal rätselhaft die *Très Riches Heures* sind.»<sup>188</sup>

186 Böhme 1995, S. 27.

187 Ebd.

188 Umberto Eco, Die Miniaturen der «Très Riches Heures» – ein Weg zum Mittelalter, in: Norbert Wolf, Der Herzog von Berry und die reiche Kunst der Gotik, Luzern 2004, S. 115-117.



# 1 **Absentia Lucis.** **Manipulation von Licht und Dunkelheit**

Eine (Kunst-)Geschichte der Nacht bedeutet immer auch, eine Geschichte des Lichts zu schreiben, unabhängig von der jeweiligen Disziplin, in deren Rahmen die Auseinandersetzung mit dem Dunkeln erfolgt. Aus diesem Grund widmet sich das erste Kapitel der Frage nach dem Verhältnis von Licht und Dunkelheit in den frühen Nachtdarstellungen. In Bezug auf die mannigfaltigen Formen des Verhüllens und Entbergens spielt das Licht eine entscheidende Rolle. Gerade die Beschäftigung mit der irdischen Nacht verlangt danach, die Begrifflichkeiten des Dunkels anhand von dessen Abhängigkeit gegenüber dem Licht zu schildern. Das Verhältnis von Licht und Dunkelheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist als ambivalent zu bezeichnen, denn zum einen wird das Licht bei Nacht absorbiert, zum anderen wird es aber intensiver wahrgenommen.<sup>189</sup> Durch die Fokussierung auf die Wiedergabe des Lichts im dunklen Raum zeigt sich, inwiefern die Maler das Bild als Medium von Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit auffassen.

In allen Nachtdarstellungen kommt zum Ausdruck, dass die dunkle Atmosphäre keineswegs die Auslöschung von Sichtbarkeit bedeutet, denn auch opake Schwärze kann gesehen werden. Wenn man Sichtbarkeit als Wahrnehmen von Farbe, Form und Licht definiert, dann kann man jene dunklen Bilder als Zeugnisse des Unsichtbaren hinzuziehen. Es muss jedoch festgehalten werden, dass die Maler nicht davon ausgehen, der Betrachtende erblinde, sondern dass sein Sehen anderen Wahrnehmungsformen in der dunklen Atmosphäre unterworfen ist.

## Dialektik

Um das Verhältnis von Licht und Dunkel in den frühen Nachtdarstellungen in einem etwas allgemeineren Rahmen zu fassen, bietet sich die Denkfigur der Dialektik an. Sie fungiert als eines der Leitmotive der vorliegenden Untersuchung, da sie sich für die vielfältigen Formen des Verhüllens und Entbergens anbietet.

In der griechisch-antiken und biblischen Ideengeschichte ist das dialektische System von Licht und Dunkelheit vorgeprägt. Der Gegensatz von Licht und Finsternis ist ein Grundprinzip für Systeme, die auf einer Zweiteilung von Welt beruhen.<sup>190</sup> Für die abendländische Geistesgeschichte stellt *Hesiods Theogonie* eine der ältesten und wichtigsten Quellen in Bezug auf die Unterscheidung von Licht und Finsternis dar. Bei *Hesiod* herrschen zu Beginn der Schöpfung formlose Finsternis, tiefe Dunkelheit beziehungsweise Chaos.<sup>191</sup> Daraus werden *Gaia*, *Tartaros* und *Eros* geboren.<sup>192</sup> Daneben existiert ein zweiter Familienzweig, nämlich die dunkle Nacht (*nyx*) und die lichtlose Dunkelheit der tiefen Unterwelt (*erebos*).<sup>193</sup>

*Hesiods* Gründungskosmogonie beschreibt Licht und Finsternis als kosmische Daseinsmächte, die in einem steten Wechselspiel begriffen sind.<sup>194</sup> Der Tag (*hemera*) beziehungsweise das Licht wird aus der Nacht geboren, das heisst aus der Liebesverbindung von Nacht (*nox*) und Finsternis (*erebos*).<sup>195</sup> Bereits *Hesiod* macht also einen klaren Unterschied zwischen der irdischen Nacht und der chaotischen Urfinsternis.

189 Saint-Girons 2006, S. 10.

190 Katrin Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (Studien zur Kunstgeschichte 103), Diss. Univ. Köln 1995, Hildesheim 1996, S. 60.

191 Bronfen 2008, S. 37.

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Ebd.

195 Kuchle 1998, S. 1.

Durch den Gedanken des steten Wechsels der scheinbaren Antagonisten zeigt sich der ambivalente Charakter der Nacht, denn sie ist einerseits dem Dunkel des Chaos ähnlich, aber gleichzeitig ist sie die Schwester des Tages und gehört somit als irdische Naturerscheinung jenem geordneten Kosmos an.<sup>196</sup>

Das Alte Testament folgt einem ähnlichen Modell, indem die Erschaffung der Welt aus einer öden Finsternis ihren Anfang nimmt. An der Stelle des Chaos der antiken Schriften steht im Christentum zu Beginn der Schöpfung «ein integraler Gott, dessen Ewigkeit immer schon alle Momente und Möglichkeiten einer noch zu erschaffenden Welt in sich zu enthalten vermag» (...).<sup>197</sup>

«Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster aus der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: ‚Es werde Licht.‘ Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.»<sup>198</sup>

In einem weiteren wichtigen Schritt der Schöpfung fügt Gott der irdischen Nacht verschiedene Lichter bei:

«Und Gott machte zwei grosse Lichter: ein grosses Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, dazu auch die Sterne. Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels und schied Licht und Finsternis. Und Gott sah, dass es gut war.»<sup>199</sup>

Damit grenzt Gott zum zweiten Mal die irdische Nacht von der Urfinsternis ab, indem er ihr Licht gibt und sie in eine Zeitlichkeit einbindet.

Innerhalb der biblischen Kosmogonie gibt es somit zwei Nächte, erstens die ursprüngliche, lichtlose Finsternis und zweitens die erhellte Nacht mit dem Mond und den Sternen. Die biblische Kosmogonie wird damit durch drei Etappen<sup>200</sup> geprägt: Am Anfang steht die Vorstellung eines Gottes, der Licht und Schatten in sich vereint. Darauf schafft er eine Welt, die aus Gut und Böse besteht, Schuld Leid und Tod gehören zu dieser Welt, und Tag und Nacht wechseln sich ebenso ab wie das Gute und das Böse. In der Genesis geht die Scheidung von Licht und Finsternis mit der Erschaffung von Tag und Nacht einher, aber die irdische Nacht ist nicht gleichzusetzen mit der Finsternis, die noch vor der Erschaffung der Welt herrschte.<sup>201</sup> Ebenso wie in *Hesiods* Theogonie beginnt der Weltlauf mit dem Wechsel von Tag und Nacht.<sup>202</sup> Das Alte Testament folgt somit keiner dualistischen Auffassung von Hell und Dunkel, indem der Tag-und-Nacht-Wechsel Teil der von Gott gesetzten Ordnung ist.<sup>203</sup> Die Dialektik von Hell und Dunkel zeigt sich beispielsweise in Psalm 139:

«Spräche ich: Finsternis möge mich decken und Nacht statt Licht um mich sein, so wäre auch Finsternis nicht finster bei dir, und die Nacht leuchtete wie der Tag. Finsternis ist wie das Licht.»<sup>204</sup>

196 Bronfen 2008, S. 38.

197 Ebd., S. 57.

198 Gen. 1,1-5.

199 Gen. 1,14-16.

200 Bronfen 2008, S. 57.

201 Ebd.

202 Ebd., S. 58.

203 Gabriele Hille-Coates, *Lux und lumen in den Bibelkommentaren Meister Eckharts* Diss. Univ. Göttingen 2003, Göttingen 2003, S. 34.

204 Psalm 139,11.

Damit beinhaltet die irdische Nacht den doppelten Aspekt als kosmisch geordnete Dunkelheit sowie als Zeit der Abwesenheit des Lichts.<sup>205</sup> Insofern ist die Maxime *Absentia Lucis* für die christliche Vorstellung von Licht und Dunkel gültig, indem Dunkelheit passiv und demnach nicht polar zum Licht aufgefasst wird.

In der christlichen Vorstellung der Schöpfung findet somit eine wichtige Doppelung von Zeitlichkeit statt, vielleicht sogar eine Verdreifachung: Erstens wird die Welt mit der Erschaffung von Licht und Finsternis überhaupt in die Zeit gesetzt. Erst mit dem ersten Schöpfungstag beginnt die Zeit zu existieren. Innerhalb dieser eher allgemeinen Institutionalisierung von Zeitlichkeit wird der Wechsel von Tag und Nacht erwähnt, womit die Zeit erst wahrnehmbar und damit messbar wird. In dieser frühen Phase ist die Nacht gleichberechtigt mit dem Tag. Mit der Einsetzung der Gestirne wird ein weiterer Orientierungspunkt für die Geschöpfe etabliert, womit die Zeit der Nacht durchmessen werden kann und nicht mehr der form- und zeitlosen Urfinsternis entspricht, sondern innerhalb des Kosmos in bestimmte Abschnitte gegliedert wird. Es ist jedes Mal die Einsetzung von Licht und Lichtern, welche die Finsternis oder Nacht in eine zeitliche Struktur einbindet. Aus dieser Perspektive betrachtet, wird dem Licht durch seine zeitgenerierende Kraft mehr ontologische Macht als der Nacht zugesprochen.

### Dualismus

Demgegenüber steht die dualistische Auffassung von Licht und Finsternis, wonach beide gleichberechtigt sind und die Dunkelheit somit als eigenständige Macht verstanden wird.

Mit *Platon* wird dieses wechselseitige Verhältnis des Seins negiert zugunsten einer absoluten Beständigkeit allen Seins, das allem Wechsel und Gegensatz enthoben ist.<sup>206</sup> Dem Licht, das Erkenntnis und damit Beständigkeit garantiert, wird von *Platon* und seinen Nachfolgern der höchstmögliche ontologische Wert<sup>207</sup> zugeordnet, und zwar mittels des *Agathon*-Begriffs (das «Leuchtendste des Seienden»)<sup>208</sup>. Für den Philosophen besteht dadurch die ontologische Notwendigkeit, sich aus der Finsternis der Unkenntnis ins Licht der Erkenntnis *per rationem* zu bewegen.<sup>209</sup> *Platon* entwirft im Gegensatz zu *Hesiod* keine Kosmogonie, aber auch hier geht es um ein Verhältnis von Nacht und Licht, von Dunkelheit und Klarheit, wobei das Licht oder die Erkenntnis aus der Finsternis der Nacht hervorgeht.<sup>210</sup> Während in den Kosmogonien die Dialektik von Tag und Nacht, Licht und Finsternis betont wird, ist das Verhältnis letzterer bei *Platon* als dualistisch zu bezeichnen, da das Licht als höchste Instanz die Überwindung von Dunkelheit bedeutet. Während die Kosmogonien vom Prinzip des «Sowohl-als-Auch» ausgehen, ist die Beziehung von Licht und Dunkel bei *Platon* durch das «Entweder-Oder» geprägt.

Eine der extremsten Formen einer dualistischen Weltansicht, basierend auf den Antagonisten Licht und Dunkelheit, findet sich im spätantiken Manichäismus, worin letztere als entgegengesetzte und voneinander unabhängige

205 Ernst Thomas Reimbold, *Die Nacht im Mythos, Kultus und Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung*, Köln 1970, S. 86.

206 Dieter Bremer, *Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 17.1/ 1973, S. 14-15.

207 Ebd., S. 15.

208 Ebd.

209 Kuchle 1998, S. 5.

210 Bronfen 2008, S. 45.

Prinzipien verstanden werden.<sup>211</sup> Die manichäische Kosmologie kennt keine Abstufungen, keine Schattierungen von Gut und Böse, Licht und Finsternis, nur den Widerstreit, das Entwederoder.<sup>212</sup>

Sloterdijk formuliert eine andere Art von Entwicklung bezüglich Lichtmetaphysik:

«Wo viel Licht ist, ist auch viel Schatten, wo zu viel Licht ist, herrscht Dunkelheit. Durch die Eigendynamik metaphysischer Monismen muss ihre Radikalisierung in Mystik ausmünden, als einem letzten Lichtabgrund. Lichtmystik ist das notwendige Schlussstück der Lichtmetaphysik, deren Überlauf oder Exzessfunktion sie darstellt.»<sup>213</sup>

### Aufbrechen des Hell-Dunkel-Dualismus in den Nachtdarstellungen

Die frühen Nachtdarstellungen sind aus einer etwas weiter gefassten, ideengeschichtlichen Perspektive gesehen als Manifestationen des Aufbrechens des uralten Hell-Dunkel-Dualismus zu verstehen. Sie gehen insofern von der dialektischen Auffassung von Licht und Dunkelheit aus, als dass Dunkelheit als die Zeit der Abwesenheit des Tageslichts verstanden wird. Das fehlende Tageslicht bedeutet nicht schwarze Opazität, vielmehr untersuchen die Buchmaler die vielfältigen Phänomene von Sichtbarkeit bei Nacht. Dabei spielt die Manipulation von natürlichen, künstlichen sowie übernatürlichen Lichtquellen eine entscheidende Rolle für die Bildregie. Was wird gezeigt, was bleibt verborgen? Gibt es unterschiedlich helle und dunkle Nächte? Welche Grade von Sichtbarkeit werden unterschieden? Inwiefern wird der Blick des Betrachtenden einbezogen? Das dialektische Prinzip kann insofern auf die frühen Nachtdarstellungen angewandt werden, als dass letztere in zwei signifikante Traditionen aufzuteilen ist. Zum einen existieren Bilder, die ein diffuses, undurchsichtiges Licht manifestieren, wodurch die jeweilige Szenerie wie mit einem dunklen Schleier überzogen wirkt. Dabei entsteht ein subtiles Spiel zwischen Verhüllen und Enthüllen unter der Vorrangstellung von Sichtbarkeit. Diese Art von Nacht könnte man mit dem Begriff der Dialektik umschreiben, und zwar indem man *dia* im Sinne von «durch etwas hindurch» auffasst.<sup>214</sup>

Zum anderen, und dies macht den Grossteil der frühen Nachtdarstellungen aus, wird die dunkle Atmosphäre im Bild massgeblich durch ein starkes Chiaroscuro konstituiert, wobei Licht- und Dunkelheitsanteil scharf voneinander geschieden werden. Diese Auffassung des Nächtlichen könnte ebenfalls mit der dialektischen Denkfigur von Licht und Dunkelheit gleichgesetzt werden, wobei *dia* hier eher «hin und her» oder «gegen etwas» bedeutet. Die beiden Unterscheidungskriterien hinsichtlich des Nächtlichen und damit des Verhältnisses von Licht und Dunkelheit sind nur behelfsmässige Konstrukte, um innerhalb der Vielfalt der Miniaturen gewisse Tendenzen festmachen zu können. Wie zu zeigen sein wird, gibt es immer Brüche und Überschneidungen. In einem weiteren Kapitel zur Farbe wird offenbar, dass diese grobe Einteilung auch in Bezug auf das nächtliche Kolorit funktioniert, da Licht und Farbe in einem engen Verhältnis stehen. Sowohl in der Maltechnik als auch in der Auffassung von Bildlichkeit lassen sich Spuren des dialektischen Systems ausmachen, was im zweiten Teil diskutiert wird.

Die irdischen Phänomene von Dunkelheit wie Nacht und Sonnenfinsternis, die beispielsweise in der Handschrift der *Très Riches Heures* vorkommen, sind

211 Karl Matthäus Woschitz, Manfred Hutter, Karl Prenner, *Das manichäische Urdrama des Lichtes*, Wien 1989, S. 48.

212 Ebd., S. 56.

213 Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Hamburg 2007, S. 93.

214 Deutsches Etymologisches Wörterbuch, hg. v. Gerhard Köbler, Tübingen 1995, S. 82.



insofern mit *Absentia Lucis* zu umschreiben, als dass sie des Sonnen- oder Tageslichts entbehren. Es muss festgehalten werden, dass weder Nacht noch Sonnenfinsternis die totale Abwesenheit von Licht manifestieren. Vielmehr sind es andere Formen von Licht, welche die Dunkelheiten durchdringen. Zum einen sind die natürlichen Lichtquellen wie der Mond, die Kometen und Sterne zu nennen, zum andern künstliche Lichtquellen wie Feuer, Fackeln, Laternen, Lampen usw. Zudem interessierten sich die Künstler des 15. Jahrhunderts für übernatürliche Lichtquellen, die formal ähnlich wie die natürlichen oder künstlichen Lichter inszeniert werden. Mond- und Sternenlicht können einen diffusen Lichtschein auf eine Szenerie werfen, sodass diese gleichmässig und schwach erhellt wird. Im Gegensatz dazu werden die künstlichen Lichtquellen oftmals fokussierend eingesetzt, sodass sich ihre Quelle oder ihr Schein besonders stark vom dunklen Hintergrund abhebt. In solchen Bildern übernimmt das Licht oftmals eine erzählerische Funktion, indem es auf wichtige Inhalte und Handlungen im Bild hinweist. Die oben erwähnten Kategorien von Licht können beliebig kombiniert werden, sodass beispielsweise das fahle Licht einer Mondnacht dargestellt wird, das aber zusätzlich von künstlichen Lichtern erhellt wird. Die deiktische Funktion des Lichts ist eine Konstante für die Nachtbilder des 15. Jahrhunderts. Es wird zu zeigen sein, dass verschiedene Konzepte des Sichtbaren je nach Inszenierung des Lichts in ihr Gegenteil, nämlich in die Konstituierung von Unsichtbarkeit, gewendet werden können.

In den frühen Nachtdarstellungen wird deutlich, dass die Maler bewusst die Grenze von Sichtbarkeit und Unsichtbarem ausreizen, um neue Möglichkeiten des Sehens im Bild vor Augen zu führen. Die Vermutung liegt nahe, dass derart exotische Konzepte von Licht, Farbe und Sichtbarkeit nicht den allgemeinen Anforderungen an die Malerei entsprachen, denn weder in der Tafel- noch in der Freskomalerei des frühen 15. Jahrhunderts sind mit der Buchmalerei vergleichbare Darstellungen von Dunkelheit erhalten. Innerhalb des geschützten Rahmens dieses Mediums konnten die hervorragenden Künstler des frühen 15. Jahrhunderts derartige zwischen Buchdeckeln versteckte Experimente verfolgen.

## 1.1. Die dunkle Atmosphäre

Ein entscheidendes Kriterium für die Abgrenzung der frühen Nachtdarstellungen gegenüber allen vorhergehenden Repräsentationen von Nacht und Dunkelheit in der Malerei besteht darin, dass in den Miniaturen des 15. Jahrhunderts ein gesteigertes Interesse für die atmosphärische Darstellung von Dunkelheit im Raum besteht.

Der Begriff des Atmosphärischen wurde bisher vor allem von Gernot Böhme hinsichtlich der Kunst sowie der Ästhetik in einem allgemeineren Sinn untersucht.<sup>215</sup> Bei der Nacht handelt es sich um ein Phänomen des Atmosphärischen, das eng mit Naturerfahrung verbunden ist. Laut Böhme existieren Phänomene, die eine Brücke zwischen dem Begriff der Atmosphäre im ästhetischen wie im meteorologischen Sinn darstellen, wie etwa das Wetter, Tagzeiten, Lichtverhältnisse und dergleichen.<sup>216</sup> Dazu sind auch die Nacht oder Phänomene atmosphärischer Dunkelheit wie beispielsweise die Sonnenfinsternis zu zählen.

Gerade für die frühen Nachtdarstellungen ist es wichtig, zwischen der meteorologischen und ästhetischen<sup>217</sup> Atmosphäre zu unterscheiden, wobei zu zeigen sein wird, dass letztere in besagten Werken in eins fallen. Während die meteorologisch-naturwissenschaftliche Wahrnehmung von Atmosphäre von jeher Geltung hatte, stellt die ästhetische Wahrnehmung von Atmosphäre eine besondere Form der Wahrnehmung dar. Böhme führt in diesem Zusammenhang den Begriff des «gestimmten Raumes»<sup>218</sup> ein, womit er auf den Zusammenhang von Atmosphäre, Raum und Stimmung verweist.

«Der Begriff der Atmosphäre ist als philosophischer und speziell ästhetischer Begriff relativ jung und entsprechend ungewohnt. Dagegen ist die Alltagssprachliche Redeweise von Atmosphären im nichtmeteorologischen Sinne, d.h. im Sinne von gestimmten Räumen, dem Nimbus oder der Aura, die eine Person ausstrahlt, ihrem Dunstkreis und dem Charakter einer kommunikativen Situation, einer Gesprächsatmosphäre, mindestens seit dem 18. Jahrhundert nachweisbar.»<sup>219</sup>

In einem ersten Schritt soll gezeigt werden, dass die nächtliche Atmosphäre in den frühen Nachtdarstellungen im meteorologischen Sinne zum ersten Mal in der Malerei vergegenwärtigt wird, zum anderen aber jene ästhetische Dimension im Sinne einer Aura hinzukommt. Böhme hat gezeigt, dass durch die Benennung des Atmosphärischen in der Natur eine Ästhetisierung derselben stattfindet, wobei Ästhetik sich als «sinnliche Erkenntnis von Natur»<sup>220</sup> versteht.

In Bezug auf die Nacht ist die Problematik des Atmosphärischen als ungleich komplexer zu bezeichnen als hinsichtlich des Tages. Hermann Schmitz hat die Nacht als «Halbding» charakterisiert aufgrund der unbestimmten räumlichen Ausbreitung, von der man jedoch gleichzeitig affektiv betroffen ist, was Böhme ebenso für den Begriff der Atmosphäre gelten lässt.<sup>221</sup>

Die frühen Nachtdarstellungen können als Gegenargument zu Böhmes Behauptung, dass sich im Besonderen Naturlyrik für die künstlerische Darstellung der Atmosphäre eigne, während das Bild aufgrund seiner Flächigkeit ungeeignet sei für die Wiedergabe der Raumhaltigkeit des Atmosphäri-

215 Böhme 1995.

216 Ebd., S. 64.

217 Ebd.

218 Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 47.

219 Ebd., S. 51.

220 Ebd., S. 71.

221 Ebd., S. 46, 47.

schen<sup>222</sup>, hinzugezogen werden. Dazu Böhme: «Es bleibt also dabei, dass das Atmosphärische der Natur als Sujet der Malerei nicht recht taugt.»<sup>223</sup> Dieser Aussage ist zu widersprechen. Es wird zu zeigen sein, dass die Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts lediglich ein frühes Beispiel der weit ausgreifenden Tradition eines gesteigerten Interesses für die Wiedergabe von Luft, Atmosphäre oder ephemeren Phänomenen im Bild sind.<sup>224</sup>

### Begrifflichkeiten Dunkelheit

Des Weiteren müssen die verschiedenen Formen von Dunkelheit in etymologischer und wahrnehmungsgeschichtlicher Hinsicht erwähnt werden.

«Dunkel» als Substantiv ist meist negativ konnotiert und meint «nicht hell». Es kann auch stellvertretend für Finsternis und Schatten gebraucht werden.<sup>225</sup> Dunkelheit kann im übertragenen Sinn als unklar, verworren, rätselhaft und undurchsichtig verstanden werden.<sup>226</sup> «Finsternis» hingegen meint lichtlose, undurchdringliche Dunkelheit, während der Schatten eine Erscheinungsform der Dunkelheit ist.<sup>227</sup> Der Begriff Schatten ist grundsätzlich von atmosphärischem Dunkel abzugrenzen, denn der Schatten ist flächenhaftes, geformtes Dunkel, das in der Helle existiert, oder es handelt sich um eine dunkle Oberfläche eines vom Licht beschienenen Körpers.<sup>228</sup> Die Darstellung von Schlagschatten ist wichtig für die Lichtführung im Bild und insofern mit der Wiedergabe der dunklen Atmosphäre verwandt.

Laut Heimendahl ist grundsätzlich zwischen Helle und Dunkelheit zu unterscheiden, wobei sich Licht und Dunkelheit für unser Auge nicht ausschließen, wohl aber Helle und Dunkel, da beide formlos sind.<sup>229</sup> Dunkelheit ist die Abwesenheit von Licht, dieses allein ist die agierende optische Macht, denn die Dunkelheit ist nicht handlungsfähig, sondern passiver Dunkelgrund.<sup>230</sup> In einer Vollmondnacht herrscht beispielsweise schwache Helle, denn Dunkelheit ist ein neutraler Raumzustand, der reaktionsfähig für Belichtung und Erhellung ist.<sup>231</sup> Aufgrund der erwähnten Unterscheidungen ist der Begriff der Dunkelheit wegen seiner Wandlungsfähigkeit für die frühen Nachtdarstellungen am angemessensten.

Im Zusammenhang mit der Darstellung der dunklen Atmosphäre ist die Frage nach der Wiedergabe des Raumes zu stellen. Die Zeichnung, die Konturen und Formen sind unabdingbare Bestandteile der Malerei, welche die Nacht verschluckt, und sich jeglicher bestimmbarer Grenze oder Form entzieht, da sie diffus, undurchsichtig, formlos - ja nicht darstellbar ist. Gerade dies stellt eine besondere Herausforderung für die Malerei dar, denn mit Material und Gegenständlichkeit soll das Ungegenständliche, Unfassbare der nächtlichen Atmosphäre eingefangen werden. Die Malerei will zeigen und erhellen, und zwar mittels ihrer Basiskonstituenten Farbe, Licht und Zeichnung. Gerade weil die Malerei aus ästhetischen Gründen auf die Farbe angewiesen ist, stellt das Abbilden der Dunkelheit oder der Schwärze das schwierigste Problem überhaupt dar. Es ist nicht nur die Farbe, welche die Malerei

222 Böhme 2001, S. 65.

223 Ebd.

224 Die abendländische Malerei hat sich vom 15. bis ins 19. Jahrhundert dezidiert mit dieser Problematik auseinandergesetzt, was im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter ausgeführt werden kann.

225 Christof Trepesch, Studien zur Dunkelgestaltung in der deutschen spätgotischen Skulptur, Frankfurt a. M. 1994, S. 79.

226 Ebd.

227 Ebd., S. 83.

228 Heimendahl 1961, S. 109.

229 Ebd.

230 Ebd., S. 108.

231 Ebd.



an sich ausmacht und der Nacht fremd ist, sondern auch das Licht, das eine enge Beziehung zur Farbe eingeht. Der Übergang von Licht und Dunkelheit stellt eine der grössten malerischen Schwierigkeiten dar.

Gerade die Modellierung in Licht und Schatten sollte zum entscheidenden Merkmal der westlichen Malerei werden.<sup>232</sup> Zugleich besteht durch das Nachtstück die Möglichkeit, das Licht sichtbar zu machen.

### Nachtdarstellungen vor 1400

Aufgrund der erarbeiteten Begrifflichkeiten lässt sich festhalten, dass vor dem 15. Jahrhundert keine atmosphärisch-illusionistische Wiedergabe der Dunkelheit der Nacht zu beobachten ist. Borchhardt-Birbaumer unterscheidet für die Nachtdarstellungen vor 1400 eine symbolisch-allegorische Linie sowie eine naturalistisch-illusionistische Art der Darstellung von Nacht.<sup>233</sup> Zudem geht sie von einer fortwährenden Entwicklung mit «Kulminationspunkten» des Nächtlichen aus.<sup>234</sup> In Bezug auf das Verhältnis von Licht und Dunkelheit kann von Illusionismus oder Naturalismus in Bezug auf das atmosphärische Element gesprochen werden, die Kategorie der «realistischen» Nachtdarstellung» im kunsttheoretischen und medienreflexiven Sinne soll in Kapitel 4.3. diskutiert werden. Borchhardt-Birbaumers Unterscheidung beinhaltet, dass das Symbol als Zeichen, die atmosphärische Nachtdarstellung hingegen als mimetisch-naturalistische Form verstanden wird.<sup>235</sup> Auch vor dem 15. Jahrhundert besteht ein Interesse für die naturalistische Wiedergabe der dunklen Atmosphäre, doch in dieser Zeit wird die atmosphärische Nacht als Chiffre oder Zeichen verstanden, während sie im 14. und 15. Jahrhundert als totales Prinzip aufgefasst wird, das eine Darstellung durchdringend dominiert.

In der mittelalterlichen Malerei werden keine Differenzierungen in Bezug auf die Darstellung des Lichts in der dunklen Atmosphäre gemacht. Auch in zahlreichen Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts werden keine Unterschiede zwischen dem Licht und den Farben des Tages und jenen der Nacht vollzogen. Nacht wird durch Symbole wie künstliche Lichtquellen oder formale Sternmuster, den Mond etc. angezeigt, aber die Art und Weise der *Wahrnehmung* von Dunkelheit interessiert in diesen Darstellungen nicht.

Nach Borchhardt-Birbaumer findet eine lineare Entwicklung von den frühmittelalterlichen Personifikationen zu «naturalistischen» Symbolen von Sternen, Mond etc. hin zu realistisch-illusionistischen Nachtdarstellungen im 15. Jahrhundert statt.<sup>236</sup> Sie erwähnt, dass in der antiken Malerei bereits ein Interesse für naturalistische Nachtdarstellung bestanden hat, weshalb sie von «Wiederentdecktem Schein» in Bezug auf das 15. Jahrhundert spricht, den sie erstmals in der *Hirtenverkündigung* *Taddeo Gaddis* (Abb. 6, S. 28) verwirklicht sieht.<sup>237</sup>

Es wäre verfehlt zu behaupten, dass die naturalistisch-atmosphärische Darstellung von Dunkelheit vor 1400 kein Gegenstand des künstlerischen Interesses war. Im *Codex Rossanensis* (Abb. 5, S. 28) aus dem 6. Jahrhundert ist das *Gebet in Gethsemane* vor dem Hintergrund einer dunklen Landschaft dargestellt. Dunkelheit wird hier nicht als atmosphärische Qualität im Sinne einer illusionistischen Darstellung von Licht und Dunkelheit im Raum verstanden, wie es im 15. Jahrhundert der Fall sein wird, sondern die einzelnen Bildelemente wie Landschaft, Himmel und Figuren werden durch exakte Linien

232 Ernst Hans Gombrich, *Shadows. The depiction of cast shadows in western art*, London 1995, S. 19.

233 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 192.

234 Kat. München 1999, S. 62.

235 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 192.

236 Ebd., S. 244.

237 Ebd.

voneinander abgegrenzt. Die Abdunkelung der Farben in Braun- und Blautöne ist für die Illusion von Dunkelheit verantwortlich. Lichtmanipulation beziehungsweise Beleuchtungssituationen sind hier kein Thema, was die lichte Gestalt Christi in der dunklen Landschaft vor Augen führt. Indem die einzelnen Bildelemente durch Zeichnung und Farbe streng voneinander abgegrenzt werden, können sie weder Teil einer einheitlichen Atmosphäre noch eines gleichmässig verteilten Lichts im Raum sein.

Im *Traum Josephs* der *Wiener Genesis* (Abb. 24, S. 54) wird eine seltene Kombination der atmosphärischen sowie der symbolischen Auffassung der Nacht präsentiert. Der blaue Grund mit den weissen Sternen folgt einer mimetisch-atmosphärischen Darstellungsweise der Nacht, während die Personifikation von Luna im Clipeus den zeichenhaften Charakter der Nacht in Form des Symbols zum Ausdruck bringt.

Man kann geradezu vom «Einbrechen» des gestirnten Himmels in den mittelalterlichen Goldgrund sprechen, wie dies in der *Wiener Genesis* anhand des Streifens blauen Nachthimmels, der in den davon unabhängigen Bildraum eingefügt wurde, zum Ausdruck kommt. Ähnlich ist die Darstellung des eingerollten Nachthimmels in den Fresken von SS. *Quattro Coronati* (Abb. 25, S. 54) in Rom. Während in diesen Bildern der Himmel nur zeichenhaft, ja versatzstückhaft angedeutet wird, nimmt er im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts einen immer grösseren Raum im Bild ein. In einem Psalter des 13. Jahrhunderts des *Aurifaber Ateliers* ist Gott bei der *Schöpfung der Gestirne* (Abb. 26, S. 55) in einer von zartem Nebel umgebenen Wolke dargestellt, die in einen dunklen Sternenhimmel übergeht. Über die Ränder der göttlichen Wolke hinaus setzt Gott den Mond an die Himmelsdecke. Auch hier werden die einzelnen Räume noch voneinander getrennt, wie es in der *Wenzelsbibel* (Abb. 27, S. 55) der Fall ist. Der Streifen des gestirnten Himmels wird scharf von dem restlichen Bildgeschehen abgetrennt. Der *Rohan-Meister* zeigt hingegen in einer *Marienszene*, wie der gestirnte Himmel förmlich in den punzierten Goldgrund einbricht, wobei ersterer dem göttlichen Bereich Gottvaters zugeordnet wird. Schrittweise nimmt der gestirnte Himmel den gesamten Bereich des Hintergrundes ein.

Eine fortgeschrittene Form der Ausbreitung der dunklen Atmosphäre zeigt sich darin, dass der dunkle Hintergrund ähnlich wie im Rossano-Codex als eine Folie hinter eine bunte Vordergrundszone gespannt wird. Dies ist in *Pietro Lorenzettis Assisi-Fresken* (Abb. 7, 8, S. 29) aus den 1320er Jahren zu beobachten. Auf dem dunkelblauen Sternenhimmel zeigt sich der bunte Vordergrund, wobei die Landschaft in der *Gefangennahme* bereits eine monochrome, reduziertere Farbigkeit aufweist. *Lorenzetti* malt zwar den sternbedeckten Nachthimmel im Hintergrund, doch die Szenen davor zeigen die Helle des Tages, als ob die Szene von einem neutralen, ausserbildlichen Licht beleuchtet würde. Im Trecento zeigt sich die Raumverdunkelung als wesenslose, figurenhinterspannende Folierung.<sup>238</sup>

Die Darstellungen mit einem dunkelblauen Sternenhimmel im Hintergrund, der scharf durch den bunten Vordergrund abgegrenzt wird, sind in der Buch- und Tafelmalerei des frühen 15. Jahrhunderts zahlreich. In den Tafelbildern von *Lorenzo Monaco* (Abb. 28–34, S. 56,57), die ebenfalls um 1400 entstanden, sind Teile der Hintergrundlandschaft in sattem Schwarz gehalten, wobei im Vordergrund sehr dunkle Modellierungen vorkommen. *Monaco* vermeidet ein extremes Helldunkel. *Lumen* wird praktisch nicht dargestellt, sodass der Kontrast zwischen bunten und schwarzen Partien weniger extrem ist als in der Buchmalerei des Nordens. Diese Art von Schwärze zeigt eher

238 Thomas Dittelbach, *Das monochrome Wandgemälde. Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts* (Studien zur Kunstgeschichte 78), Hildesheim 1993, S. 132.

Halbschatten und ist nicht mit Nacht gleichzusetzen.

Dunkelheit ist als übergreifendes Prinzip in der frühen polychromen Malerei des Quattrocento nicht vorhanden.<sup>239</sup> Der höchsten Helligkeit der Farben fehlt die antithetische Ausrichtung zum tiefsten Dunkel.<sup>240</sup>

Die erwähnte Verdunkelung des Hintergrunds bei einer gleichzeitig hellen Darstellung des Vordergrunds ist ebenfalls ein Motiv, das auf die Nacht als Nebenmotiv hinweist. Die Dunkelheit bildet in diesen Bildern den zeitlichen Hintergrund, der räumlich an der Grenze dessen platziert ist, was sich eigentlich ereignet.<sup>241</sup> Ihr Darstellungswert erschöpft sich damit in ihrer Rahmenrolle, in einer zusätzlichen akzidentellen Markierung des Zeitpunktes des Ereignisses.<sup>242</sup>

Die Tiefenraumverdunkelung stellt einen entscheidenden Schritt hin zu illusionistisch-realistischen Darstellung von Atmosphäre dar. Der entscheidende Unterschied zwischen den Nachtdarstellungen der Fresko- und Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts in Italien und den ausgewählten Werken der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts besteht im Wesentlichen darin, dass sich Dunkelheit derart im gesamten Bildraum ausbreitet, dass die sichtbaren Bildelemente unter den Voraussetzungen bestimmter Lichtquellen bei Nacht wahrgenommen werden können.

Die schrittweise Tiefenraumverdunkelung erfreute sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts grosser Beliebtheit, wurde aber schon um 1300 in Italien entwickelt. Bei der Luft- oder Farbperspektive geht es um die Problematik, die Farbe des Himmels und der Objekte in der Distanz darzustellen.<sup>243</sup> Dem liegt die Beobachtung zugrunde, dass sich die Formen in der Ferne auflösen, wodurch Illusion und Tiefenräumlichkeit generiert werden.<sup>244</sup> Dies zeigt sich beispielsweise im *Martyrium des heiligen Denis* (Abb. 35) im *Bréviaire Louis de Guyenne*, illuminiert vom *Meister von Boucicaut*. Indem eine ganze Hügelkette im selben Blau wie der Himmel dargestellt ist, wird die Beobachtung des Malers deutlich, dass die Dunkelheit die Luft durchdringt und alles in eine einheitliche Farbe hüllt. Der Himmel und die Landschaft im Hintergrund werden in dasselbe Blau getaucht, was den atmosphärischen Eindruck erhöht. Schon im Hochmittelalter wurde blaue Luft als Mischung von weisser Luft und Finsternis aufgefasst.<sup>245</sup> Bonaventura betrachtete beispielsweise das Licht als das Medium des Sehens, nicht als dessen Objekt, bezeichnete aber das Medium Licht, worin Dinge sichtbar werden, als unsichtbar.<sup>246</sup>

Es gibt auch andere Möglichkeiten, dem dunklen Hintergrund atmosphärische Elemente beizufügen, wie beispielsweise in *Christine de Pizans L'Épître d'Othéa à Hector* (Abb. 36, S. 58), worin die Morgenröte auf einem schwarzen Hintergrund dargestellt wird, der von blauen, rosafarbenen und weissen Wölkchen überzogen ist. Die verschiedenen Schichten mit den Wolken deuten einen Tiefenraum und damit eine Atmosphäre an.

Die Darstellung eines *Schneesturms* (Abb. 37, S. 59) in der *Histoire Ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* bedient sich ebenfalls des Prinzips der Tiefenraumverdunkelung. Während in der Szene im Vordergrund bunte Farben vorkommen, wird die Landschaft im Hintergrund in einheitlichen Grautönen abgedunkelt.

239 Dittelbach 1993, S. 125.

240 Ebd.

241 Boiadjev 2003, S. 448.

242 Ebd.

243 Janis Callen Bell, *Color and Theory in Seicento art. Zaccolinis «prospettiva del colore» and the Heritage of Leonardo*, Ann Arbor 1984, S. 193.

244 Kren 1990, S. 30.

245 Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*, Ditzingen 1997, S. 139.

246 Denys Turner, *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge 1995, S. 128.





Abb. 24: Wiener Genesis, *Josephs Traum von den Gestirnen*, Mitte 6. Jh..



Abb. 25: *Weltgericht* mit eingerolltem Nachthimmel über Szenen des hl. Silvester, Wandmalerei um 1246, SS. Quattro Coronati Rom.

Entscheidend für die Wiedergabe der dunklen Atmosphäre ist nicht nur die Dunkelheit an sich sowie deren Ausbreitung in der Atmosphäre, sondern auch die Art und Weise, wie sich das Licht im Dunkeln manifestiert. Schöne hat das Licht in ein mittelalterliches Eigen- und ein neuzeitliches Beleuchtungslicht eingeteilt.<sup>247</sup> Das mittelalterliche Eigen- oder Sendelicht strömt in einer einzigen Ausstrahlungsbewegung auf den Betrachtenden ein und bringt dadurch Licht, Farbe und Form ungeschieden zur Erscheinung.<sup>248</sup> Das Beleuchtungslicht der Neuzeit beinhaltet hingegen eine Art Dreieck, das sich aus Betrachtendem, Bildlicht und bildexterner Lichtquelle zusammensetzt und deswegen als Zeigelight bezeichnet werden kann.<sup>249</sup> Das Beleuchtungslicht wird bei Schöne als Analogon für ein unsichtbares, göttliches Licht gesehen und steht damit für ein anagogisches Programm<sup>250</sup>, während er die ontologische Grundlage für das mittelalterliche Sendelicht im christlichen Neoplatonismus sieht.<sup>251</sup>

Künstliche Beleuchtung setzt Dunkelheit voraus, wobei das Licht in der dunklen Atmosphäre den Blick lenkt, fixiert, manipuliert und die dem Sehen immanente Freiheit eliminiert.<sup>252</sup>

In *Taddeo Gaddis* Fresko der *Verkündigung an die Hirten* (Abb. 6, S. 28) von 1328-30 liegt der Fokus beispielsweise auf der Inszenierung des Lichts, das einen grossen Teil des Freskos einnimmt, während die *Brüder Limburg* die Gesamtheit des Bildes einer einheitlich dunklen Atmosphäre unterwerfen, worin die Dunkelheit die Hauptrolle spielt. Die Aureole des Engels erleuchtet die Hirtengruppe sowie ihre nähere Umgebung, während die felsige Landschaft sowie der Himmel dunkel bleiben. Bei *Gaddi* entsteht die Illusion einer

247 Bohlmann 2008, S. 7.

248 Weiss 2008, S. 18.

249 Ebd.

250 Bohlmann 2008, S. 8.

251 Weiss 2008, S. 19.

252 Klaus Thieme, *Worte des Lichts – Licht der Worte. Anmerkungen zur Geschichte des Lichts*, in: Christine Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 18), Bern 2008, S. 48.



Abb. 26: Aurifaber Atelier, *Zwei Tage der Schöpfung*, Psalter, um 1240.



Abb. 27: Bibel des Königs Wenzel, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter*, Ende 14. Jh.

durchdringend dunklen Atmosphäre nicht, da er zwar die Gegenstände in Licht und Schatten modelliert, aber auf der Basis einer grundsätzlich hellen Atmosphäre, in welcher durch starke Lichteinstrahlung Schatten entstehen.

## 1.2. Diffuses Licht

Thomas Leinkauf unterscheidet einen natürlich-phänomenbezogenen, ästhetisch-poetischen, wissenschaftlichen oder philosophisch-theologischen Lichtbegriff<sup>253</sup>, was in allen Epochen und Kulturen beobachtet werden kann. Es fragt sich nun, welche Sichtweise für das 15. Jahrhundert dominant ist und wie dies in den frühen Nachtdarstellungen zum Ausdruck kommt. Die eingangs erwähnte dialektische Denkfigur kommt insofern zum Ausdruck, als Licht und Dunkelheit seit alters her in Opposition, aber auch in Verbindung beschrieben wurden, sodass beispielsweise Dunkelheit ohne Referenz zum Licht keine Qualität hätte, wodurch beide Entitäten in ein dialektisches Spiel eingebunden sind.<sup>254</sup> «Sowohl die menschliche Sprache als auch die künstlerische Kreativität sowie die literarische Imagination wurden von dieser Dialektik geprägt.»<sup>255</sup> In allen Nachtdarstellungen bestehen Spannungen, Unterschiede, Widerstände zwischen Licht, Farbe und Finsternis, aber es sind keine grundsätzlichen Gegensätze vorhanden im Sinne eines polaren Systems.

Gerade jene Miniaturen, die sich mit der Darstellung eines diffusen Lichts im Dunkel befassen, führen die neuen, atmosphärischen Qualitäten im Sinne eines dialektischen Systems besonders signifikant vor Augen.

Die Miniatur *Der Tod Christi* (Abb. 2, S. 11) aus den *Très Riches Heures* stellt die

253 Thomas Leinkauf, Die Implikationen des Begriffs «Licht» in der frühen Neuzeit, in: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008, S. 12.

254 Anna-Teresa Tymieniecka, *The Elemental Dialectic of Light and Darkness. The Passions of the Soul in the Onto-Poiesis of Life*, Dordrecht 1992, S. 7.

255 Ebd., S. 8.





Abb. 28: Lorenzo Monaco, *Flucht nach Ägypten*, um 1405.

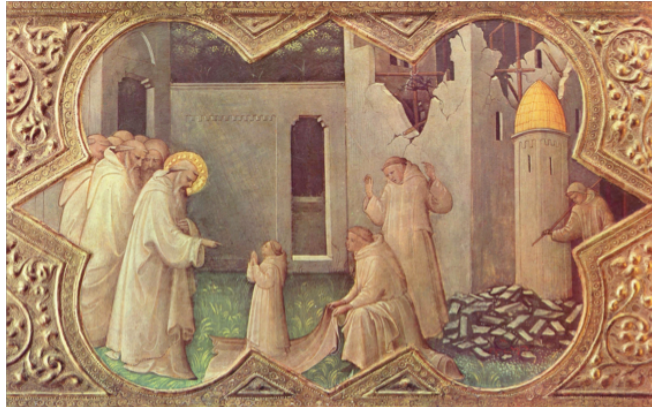


Abb. 31: Lorenzo Monaco, *Der Heilige Benedikt erweckt den kleinen Klosterbruder zum Leben*, Predella der Marienkrönung mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Benedikt, 1413-14.



Abb. 29: Lorenzo Monaco, *Der heilige Antonius*, 1400-1410.



Abb. 32: Lorenzo Monaco, *Der Heilige Benedikt und der vom Teufel versuchte Klosterbruder*, Predella der Marienkrönung mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Benedikt, 1414.



Abb. 30: Lorenzo Monaco, *Geburt Christi*, Teil einer Predella, um 1409.



Abb. 33: Lorenzo Monaco, *Geburt Christi*, Polyptychon der Marienkrönung, 1414.





Abb. 34: Lorenzo Monaco, *Der Heilige Benedikt im Sacro Speco in Subiaco*, Fragment einer Predella eines Altarbildes, 1415-20.

Veränderung von Sichtbarkeit unter bestimmten Lichtverhältnissen dar, wozu Farbe und Form gehören.

Die Hauptminiatur zeigt den Tod Christi sowie die zu diesem Zeitpunkt hereinbrechende, übernatürliche Finsternis, die sich auf die seitlich angefügten Medaillons erstreckt. Rechts und unterhalb der Miniatur sind weitere zeitgleiche Begebenheiten aus der Schrift dargestellt, wie das Zerreißen des Tempelvorhangs von oben nach unten sowie die Auferstehung der Toten aus den Gräbern.<sup>256</sup>

Die Illumination ist insofern ein Spezialfall, als dass die Licht- und Dunkelheitsverhältnisse einer natürlichen Sonnenfinsternis wiedergeben werden. Was die Wahrnehmung von sichtbaren Phänomenen angeht, ist die Sonnenfinsternis aufgrund der Betonung der Atmosphäre, des diffusen Lichts sowie des allmählichen Auflösens der Formen mit der Dämmerung verwandt. Bei beiden Naturphänomenen handelt es sich um «Dunkelheit, in der man noch sieht.»<sup>257</sup> Das Licht wird somit als konstituierendes Element für Sichtbarkeit verstanden, während Dunkelheit als negative Grösse, die keine eigene Substanz hat, aufgefasst wird. Sie ist abhängig vom Licht und hat keinerlei Möglichkeit, dasselbe zu bestimmen. Dunkelheit bedeutet demnach *Absentia Lucis*, die Abwesenheit von Licht, das ontologischen Status beansprucht. Diese Auffassung der Dunkelheit könnte man als privativ bezeichnen, als Zustand des Ausgeschiedenseins von Licht. Die Illusion einer einheitlichen Atmosphäre entsteht vor allem dadurch, dass ein Basisfarbton gewählt wird, der eine Kontinuität zwischen Vorder- und Hintergrund schafft. Zudem wird hier kein nächtliches Beleuchtungslicht<sup>258</sup>, sondern ein gleichmässig diffuses Dunkellicht dargestellt.

Das Licht wird hier nicht als Objekt, sondern als Medium von Sichtbarkeit verstanden. Insofern ist die Darstellung als revolutionär zu bezeichnen, da weder *Lux*, was in der mittelalterlichen Optiktheorie mit Lichtquelle gleichgesetzt wurde, noch *Lumen*, der Lichtstrahl, dargestellt werden.

256 Matthäus 27,45-56.

257 Gernot Böhme, Dämmerung als Atmosphäre, in: *Theorie des Bildes*, München 2004, S. 106.

258 Schöne 1954, S. 82.



Abb. 35: Meister von Boucicaut, *Martyrium des Heiligen Denis*, Bréviaire de Louis de Guyenne, 1415.



Abb. 36: Maître au safran, *Aurora*, Christine de Pisan L'Épître d'Othéa à Hector, 1404-08.

Während des gesamten Mittelalters dominierte die Auffassung, dass die Dunkelheit nicht das Gegenteil von Licht sei, sondern die Privation desselben in der Diaphaneität, wobei das Licht konstituierend für diese Privation sei.<sup>259</sup>

«Ähnlich ist in eleatischer, christlicher dann in augustinischer Tradition immer wieder versucht worden, dem Dunkel jedes Seinsprädikat abzusprechen und das Licht mit dem Sein zu identifizieren.»<sup>260</sup>

Laut Heimendahl hat *Aristoteles* beispielsweise zwischen Durchsichtigkeit und Sichtbarkeit unterschieden.<sup>261</sup> Licht ist nur ein scheinbarer Gegensatz zu Dunkelheit, weil der Dunkelheit Abwesenheit und Mangel anhaften.<sup>262</sup> Die Durchsichtigkeit der Atmosphäre ist bei Tag aktuell, bei Nacht hingegen potentiell, wobei Licht die Aktualität des Durchsichtigen bedeutet.<sup>263</sup> Bei *Johannes Duns Scotus* heisst es beispielsweise: «Tenebra est privatio luminis simpliciter.»<sup>264</sup> Dieses Wissen war am Hof des *Herzogs von Berry* bekannt, teils aufgrund der antiken Originalquellen, teils durch die mittelalterliche Tradierung dieser Texte. In der Enzyklopädie «De proprietatibus rerum» des *Bartholomäus Anglicus*, eines franziskanischen Scholastikers des 13. Jahrhunderts, sind die damaligen optischen Theorien zu Licht und Dunkel zusammengefasst. Dies dürfte den *Brüdern Limburg* bekannt gewesen sein, da mehrere Fassungen dieser Enzyklopädie in Latein in der Bibliothek des *Herzogs von Berry*

259 Gérard Sondag, *Lumière et obscurité corporelles et incorporelles chez Jean Duns Scot*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance (Le savoir de Mantice 10)*, Paris 2004, S. 101.

260 Ebd.

261 Eckhart Heimendahl, *Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Berlin 1961, S. 43.

262 Ebd.

263 Ebd., S. 44.

264 Johannes Duns Scotus, *Questions sur la Métaphysique d'Aristote VIII, quaestio 2-3*, N. 173, in: Johannes Duns Scotus, *Opera Philosophica*, hg. v. Franciscan Institute Publications, Bd. 4, New York 1999, S. 463.



Abb. 37: Nachfolger von Jean Fouquet, *Schlachtszene im Schneesturm*, *Histoire Ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, um 1460-65.

vorhanden waren,<sup>265</sup> wie die französische Übersetzung, die Karl V.<sup>266</sup> von Jean Corbechon anfertigen liess. Über die Dunkelheit heisst es bei Bartholomäus Anglicus:

«Tenebra est lucis absentia a tenendo dicta. Ligat enim et tenet oculos, ne solem videant sive lucem, et sic nihil est nisi pura privatio. Tenebra etiam dicitur aer obscurus vel umbra opaci corporis, ut dicit Basilius, et qualitate et situ luci contrariatur. Timorem incutit, colorum pulchritudinem tollit, verecundiam diminiuit, somnolentiam nutrit.»<sup>267</sup>

«Die Dunkelheit wird als Abwesenheit des Lichts vom Gegenständlichen bezeichnet. Sie bindet die Augen und hält sie fest, damit diese weder die Sonne noch das Licht sehen, weshalb sie des Lichts gänzlich beraubt sind. Die Dunkelheit wird auch ‚dunkle Luft‘ genannt oder ‚Schatten eines opaken Körpers‘, wie Basilius sagt, und bildet bezüglich Eigenschaft und Ort den diametralen Gegensatz zum Licht. Sie flösst Angst ein, nimmt die Schönheit der Farben weg, vermindert die klare Wahrnehmung, nährt die Schläfrigkeit.»<sup>268</sup>

Absenz von Licht und Farbe bedeutet im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* nicht die Auslöschung von Sichtbarkeit. Die *Brüder Limburg* haben bewusst zwischen verschiedenen Phänomenen von Dunkelheit unterschieden, was

265 Guiffrey 1894-96, Bd. 1, S. 246, 331, Bd. 2, S. 125.

266 Karl V. von Frankreich, «Le Sage», Sohn von Johann II. dem Guten und Jutta von Luxemburg, Bruder von Jean de Berry, 1338-1380.

267 De proprietatibus rerum VIII, Cap. XXXIV ‚De tenebra‘, in: Bartholomäus Anglicus: De proprietatibus rerum, Liber VIII, hg. v. Isabelle Draelants, Iolanda Ventura et al., in: De diversis artibus, im Druck, voraussichtlich Turnhout 2013.

268 Übersetzung von Bettina Preiswerk, 2012.



durch die Gegenüberstellung von *Ego Sum*<sup>269</sup> (Abb. 1, S. 10) mit dem *Tod Christi* zum Ausdruck kommt. Während der *Tod Christi* das diffuse, grau-grüne Licht der Sonnenfinsternis wiedergibt, ist in *Ego Sum* die irdische Nacht dargestellt. Dunkelheit wird hier als reduzierte Sichtbarkeit aufgefasst, was bedeutet, dass alle formalen Details erkennbar bleiben. Während der Sternenhimmel die Landschaft schwach und gleichmässig erleuchtet, sind es vor allem die künstlichen Lichtquellen, welche für die Helldunkeleffekte verantwortlich sind. Dadurch wird gezeigt, dass der Maler Licht als Sichtbarkeit hervorbringende Kraft auffasst. Dieser Auffassung von Licht verweigert sich die hellste Partie im Bild, der Nimbus Christi. Inmitten der dunklen Farbtöne scheint er in Gold auf, doch sein Licht hat keinerlei Einfluss auf die ihn umgebende Atmosphäre. Er leuchtet aus sich selbst heraus und wird dadurch eindeutig als überirdische, nicht den natürlichen Gesetzen von Licht und Dunkelheit unterworfenen Lichtquelle charakterisiert. In der Illumination der *Brüder Limburg* ist die Darstellung des Lichts infolgedessen auch ikonografisch konnotiert.

Die Wiedergabe des diffusen Lichts, wie sie beispielsweise im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* vorkommt, hat praktisch keinerlei Nachfolge gefunden.

In der *Gefangennahme Christi* des *Stundenbuchs Engelberts*<sup>270</sup> von Nassau<sup>271</sup> (Abb. 38,39, S. 62) findet sich eine seltene Parallele. Die Abwesenheit des natürlichen Lichts der Sonne wird insofern reflektiert, als das fahle Licht des Mondes, der teilweise von Wolken verdeckt wird, die Landschaft spärlich zu erhellen vermag. Die Partien im Hintergrund sind nur dunkel und fleckenhaft wahrnehmbar, scharfe Konturen und Umrisslinien verlieren sich im Ungefähren der dunklen Atmosphäre. Der Anspruch wird deutlich, ein Objekt zu charakterisieren, indem seine Farbwirkung auf unser Auge hervorgerufen wird, ohne dass seine linearen und plastischen Daten unbedingt wiedergegeben werden.<sup>272</sup> Immer häufiger werden die materiellen Objekte mit der Luft, die sie umgibt, und dem Licht, in dem sie erscheinen, dargestellt.<sup>273</sup>

Meisterhaft wird der Schein der Fackeln inszeniert, denn er vermag nur die unmittelbare Umgebung zu erhellen, sodass einzelne Teile der Gesichter, Rüstungen und Körper der Figuren aus der Dunkelheit hervortreten, während andere vom Dunkel verschluckt werden. Noch extremer als in den *Très Riches Heures* wird hier zwischen der Wirksamkeit natürlicher und künstlicher Lichtquellen bei Nacht unterschieden. Während das Mondlicht die Landschaft gleichmässig und diffus erhellt, hat das Licht der Fackeln fragmentierenden Charakter, indem es einzelne Teile aus der Dunkelheit aufscheinen lässt und ihnen einen hohen Grad von Sichtbarkeit verleiht. Dass

269 Die Miniatur *Ego sum* folgt dem Text des Johannesevangeliums. Die Brüder Limburg zeigen jenen Moment, als Christus den Wachen und Judas antwortet: «Ich bin es», worauf jene zurückweichen und zu Boden fallen. Nur bei Matthäus und Markus wird der Abend des letzten Abendmahls erwähnt, sodass daraus hervorgeht, dass die Gefangennahme nachts stattfand (Matth. 26,31). Für die Limburgs waren die Textgrundlagen aus diesen drei Evangelien relevant.

270 Engelbert II. von Nassau, Statthalter von Flandern und der Grafschaft Holland unter Kaiser Friedrich III. von Habsburg. 1451-1504.

271 Stundenbuch Engelberts von Nassau: Die Nachtstücke des Stundenbuchs für Engelbert von Nassau wurden in Wien und Berlin für Maria von Burgund und ihren Gatten Erzherzog Maximilian vom Wiener Meister der Maria von Burgund angefertigt. Beide Werke sind nicht vor 1477 und nicht später als 1482 entstanden. Die Ausgabe aus Oxford wurde vom Wiener Meister der Maria von Burgund für Engelbert von Nassau begonnen und 1485 für Philipp den Schönen fertiggestellt. Der Wiener Meister der Maria von Burgund entstammt der Tradition der burgundischen Hofmaler, was in den beiden Nachtszenen des Stundenbuchs für Engelbert von Nassau zum Ausdruck kommt (siehe Pächt 1948, S. 24 f.)

272 Otto Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948, S. 38.

273 Ebd.

unterschiedliche Lichtquellen andere Sichtbarkeitswerte hervorrufen, wird im Bild thematisiert. Das Licht des Mondes hat eine andere Farbigkeit und Wärme, es wirkt weisslich und kalt, während das Licht der Fackeln in Gelb und Rottönen flackert und dadurch Dynamik und Bewegung suggeriert. Die heterogene Wirkungsweise des Fackellichts wird gegen den vereinheitlichenden Schein des Mondlichts gestellt. Damit wird darauf verwiesen, dass nächtliche Dunkelheit nicht die totale Abwesenheit von Sichtbarkeit bedeuten muss. Das Licht der Fackeln ruft dort, wo es für kurze Zeit hinfällt, Farbe und Konturen hervor. Dadurch wird bewusst die Augenblicklichkeit des Sichtbaren bei Nacht hervorgehoben. Das Licht fällt nur für Sekunden auf eine Stelle, sodass Sichtbarkeit und damit auch Bildlichkeit entstehen kann, es droht jedoch im nächsten Moment wieder zu verschwinden. Seine Absenz bedeutet nicht, dass die Dunkelheit als eigene Substanz wirksam wird, die vormals gesehenen Gegenstände sind immer noch da, nur sind sie bestimmten Voraussetzungen von Sichtbarkeit unterworfen, sodass sie nicht gesehen werden können. Die Dunkelheit verändert nicht das Wesen der Dinge, sie hat keine Seinsmacht, nur das Licht ist imstande, Sichtbarkeit von Welt und damit Sein hervorzubringen. Der Maler vermittelt uns die optische Sensation des Auges, das versucht, die Finsternis zu durchdringen, dies aber nur teilweise erreicht.<sup>274</sup> Dadurch wird die Grenze des Sichtbaren thematisiert, nicht aber die totale Unsichtbarkeit.

Pächt schrieb der Dunkelheit fragmentierenden Charakter zu<sup>275</sup>, was kaum zutrifft, denn die Dunkelheit ist homogen und opak, sie wirkt an allen Orten gleichmässig. Es ist das Licht, sei es natürlicher, künstlicher oder übernatürlicher Art, das einzelne Teile hervorhebt oder im Dunkeln verschwinden lässt. Der *Meister der Maria von Burgund* hält fest, wie das künstliche Licht einzelne Partien fragmentarisch aus der Dunkelheit hervorhebt, was nicht bedeutet, dass die Dunkelheit auf fragmentierende Weise Dinge verdeckt. Die These von Pächt würde bedeuten, dass die Dunkelheit als eigenständige Macht Sichtbarkeit generiert oder verhüllt. Fragmentierung von Sichtbarkeit bei Nacht entsteht entweder durch den Schein von künstlichen oder übernatürlichen Lichtquellen, da die natürlichen Lichter wie der Mond und die Sterne ein gleichmässiges Licht auf die Darstellung werfen. Dies zeigt sich beispielsweise in den beiden Rückenfiguren im Vordergrund. Nur entlang den Konturen ihrer Körper ist der rötliche Schein der Fackeln sichtbar. Zusammen mit der Dunkelheit irritieren sie den Blick des Betrachtenden, da sie einerseits gänzlich schwarz sind, andererseits aber den Blick auf die Christusgruppe verstellen und erschweren. Dadurch wird dem Betrachtenden Konzentration und Anstrengung des Blicks abverlangt.

Solche komplexeren Bildstrategien reflektieren eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Bild auf hohem intellektuellem Niveau. Deshalb lässt sich für *Van Eyck* und die *Brüder Limburg* dieselbe Auffassung von *Absentia Lucis* beobachten, der Unterschied liegt nur in der jeweiligen Manipulation der natürlichen und künstlichen Lichtquellen.

Künstler wie die *Brüder Limburg* oder der *Meister der Maria von Burgund* waren vor allem an der Darstellung von natürlichen Licht- und Dunkelheitsphänomenen im Aussenraum interessiert. Ein Maler, der sich intensiv mit Lichtphänomenen innerhalb des dunklen Innen- und Aussenraums befasst hat, ist *Barthélemy d'Eyck*.

Die nächtliche Szene des *Brunnens der Fortuna* (Abb. 14, S. 38) ist, was den verhüllenden Charakter der Dunkelheit sowie die diffuse Lichtführung

274 Pächt 1948, S. 38.

275 Pächt 1994, S. 120.



Abb. 38: Wiener Meister der Maria von Burgund, *Gefangennahme Christi*, Stundenbuch des Engelbert von Nassau, um 1480.



Abb. 39: Wiener Meister der Maria von Burgund, *Gebet im Garten Gethsemane*, Stundenbuch des Engelbert von Nassau, um 1480.

betrifft, in eine Reihe mit den Nachtszenen der *Très Riches Heures* sowie des *Stundenbuchs Engelberts von Nassau* zu stellen. Farbe und Licht sind in ähnlicher Manier der Dunkelheit unterworfen, welche die gesamte Miniatur netzartig überzieht. Die einzelnen Gegenstände im Bild sind erst auf den zweiten Blick erkennbar, die Dunkelheit wird hier als Sichtbarkeit verstellendes Element wirksam. Das Prinzip von *Absentia Lucis*, der Entziehung von Licht, das bereits in den *Très Riches Heures* angewandt wurde, ist hier noch stärker vorhanden. *Barthélemy d'Eyck* befasst sich mit der Frage, welche Farben und Formen für das menschliche Auge in einer Landschaft, deren einzige Lichtquelle der sternbedeckte Himmel darstellt, erkennbar bleiben. Diese Miniatur ist nebst dem *Tod Christi* der *Très Riches Heures* die einzige Nachtdarstellung des 15. Jahrhunderts, die keine signifikanten, durch künstliche, natürliche oder übernatürliche Lichtquellen hervorgerufene Lichtsensationen im Bild darstellt. Das Interesse des Malers gilt vielmehr der Wiedergabe der Dunkelheit. König schreibt dazu:

«Nicht *Van Eycks* luminose Wiedergabe von Reflexen flackernder Fackeln auf glänzenden Rüstungen ahmt *Barthélemy d'Eyck* nach, sondern die dumpfe Wirkung des Dunkels auf schweren, runden Formen.»<sup>276</sup>

Natürlich kann nie von einer totalen Absenz von Licht gesprochen werden, hier ist der Lichtschein, der vom gestirnten Himmel herrührt, auf ein Minimum reduziert. Dies bedeutet sowohl eine maximale Abdunkelung der Farben als auch deren Veränderung hin zu gebrochenen und seltenen Tönen. Während der *Tod Christi* der *Très Riches Heures* weit hellere und transparentere

276 König, 1996, S. 80.



Lasuren aufweist, werden hier satte, opake Partien in Dunkelbraun und Schwarz wirksam. *Barthélemy d'Eyck* operiert an der Grenze dessen, was für das menschliche Auge bei Nacht im Aussenraum wahrnehmbar bleibt.

Obwohl die Farben sehr dunkel sind, bleiben sämtliche Konturen erkennbar, jedoch nur, wenn man das Original vor sich hat und aufmerksam betrachtet. Deshalb mag dieses Bild auf den ersten Blick irritierend, ja provozierend wirken, denn es offenbart nicht sofort sämtliche Informationen, sondern verlangt eine konzentrierte Betrachtungsweise. Der Betrachtende wird gezwungen, sich mit dem Bild an sich auseinanderzusetzen und letztlich die Unzulänglichkeit seines Blicks zu akzeptieren. Der Maler stellt den Intellekt des Betrachtenden auf die Probe, indem er gleichzeitig im Medium Bild zeigt und verhüllt. Damit sagt er etwas über den ontologischen Status des Bildes aus. Das Bild vermag trotz Reduktion von Farbe und Licht Sichtbarkeit und damit Evidenz zu generieren. Gleichzeitig verweist das Bild auf seine eigene Unzulänglichkeit, das Undarstellbare darzustellen. Das, was dunkel, verborgen, hinter dem Schleier der Nacht versteckt ist, muss letztlich für den Blick des Betrachtenden undurchschaubar bleiben. Damit wird auf die Macht des Mediums Malerei verwiesen, das Undarstellbare dennoch darzustellen. In der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts wird die Opazität der Nachtstücke derart intensiviert, dass einige Autorinnen von der «Vernichtung der Malerei» in Bezug auf das Beispiel *Caravaggio* sprechen.<sup>277</sup> Erstmals hat *Nicolas Poussin* von der «Zerstörung der Malerei» in Bezug auf das Werk *Caravaggios* gesprochen.<sup>278</sup> Dadurch verweist er auf das Spiel des Nachtbildes mit dem Verschwinden seines eigenen Mediums, das in seiner Lesbarkeit verunglimpft wird.<sup>279</sup> Baldine Saint-Girons schreibt dazu: «Peindre la nuit, est-ce manifester les pouvoirs de la peinture ou bien, au contraire, conduire à sa destruction?»<sup>280</sup>

Was den eingangs erwähnten Unterschied der ideengeschichtlichen Konzeption von Dualismus beziehungsweise Dialektik hinsichtlich von Licht und Finsternis im Abendland betrifft, können die Nachtbilder *Barthélemy d'Eycks* als signifikantes Zeugnis eines Aufbrechens des alten Hell-Dunkel-Dualismus herangezogen werden. Gerade der dynamische Wechsel von verschiedenen Lichtstimmungen und Tagzeiten innerhalb des Stundenbuchs zeugt von einer dialektischen Auffassung von Licht und Dunkelheit. Die beiden Prinzipien durchdringen einander gegenseitig, sind einem stetem Wechsel einbeschrieben und können nicht als voneinander losgelöste Entitäten dargestellt werden. Die Denkfigur der Dialektik bezieht sich nebst der Darstellungsebene, worin sich Licht und Finsternis auf paradoxe Weise ausschliessen und gleichzeitig bedingen, auch auf die Medialität des Bildes selbst, indem die Zweideutigkeit jeglicher Form von Bildlichkeit thematisiert wird.<sup>281</sup>

### 1.3. Helldunkel

Es muss festgehalten werden, dass es sich bei «Helldunkel» um einen sehr weiten Begriff handelt, der für die unterschiedlichen optischen Phänomene wie Modellierung, Licht und Schatten, Nacht, Atmosphäre, *Grisaillen* usw. gebraucht wird. Dazu gehört die Darstellung der atmosphärischen Dunkelheit, des Lichts im Raum, des Auftreffens von Licht auf Gegenständen die

277 Saint-Girons 2006, S. 18. Siehe dazu Kapitel 4.4., worin es um die Medialität der Nachtbilder in Bezug auf die Malerei im Generellen geht, S. 187 f.

278 Saint-Girons 2006, S. 285.

279 Ebd.

280 Ebd., S. 83.

281 Siehe Kapitel 4 sowie Platon, *Der Staat. Über das Gerechte*, 1989, 597a.

Modellierung in helle und dunkle Partien, Reflexlichter, die exakte Darstellung von ausser- und innerbildlichen Lichtquellen, die Wiedergabe von Schatten sowie die tonale Abstufung des Lichts.

Im Folgenden sollen jene Nachtdarstellungen untersucht werden, die Licht und Farbe in konzentrierter Form von der Dunkelheit abheben. Die Miniaturen der *Très Riches Heures* bilden insofern eine Ausnahme, als viele spätere Nachtbilder die Inszenierung des Lichts auf der Folie von Dunkelheit zum Thema haben, während die *Brüder Limburg* den Fokus auf das diffuse Licht der dunklen Atmosphäre legen.

Trotz der unterschiedlichen Gestaltungsmittel und Nachtmodi sind die Nachtbilder der *Brüder Limburg* mit jenen, die ein starkes Chiaroscuro zeigen, durch die Doppelbedeutung der Denkfigur der Dialektik miteinander verbunden. Die Nächte der *Brüder Limburg* und *Van Eyck* können als diffus, verunklärt, sich an der Grenze von Sichtbarkeit bewegend beschrieben werden.

Die im Feuer vernichtete *Gefangennahme* des *Turiner Gebetsbuches*<sup>282</sup> (Abb. 9–11, S. 30) markiert, wenn wir der Farbrekonstruktion von Eberhard König Glauben schenken<sup>283</sup>, einen frühen Zeitpunkt dieser Auffassung von Dunkelheit im Medium der Buchmalerei. Während die *Brüder Limburg* eine gleichmäßig diffuse Dunkelheit bevorzugten, die von künstlichen und übernatürlichen Lichtquellen kaum manipuliert wird, zeigt *Van Eycks* Nachtbild ein grosses Interesse für das Wirksamwerden der künstlichen Lichtquellen in der nächtlichen Dunkelheit. Dynamik und Bewegung des Lichts werden suggeriert, indem die Fackeln durch den Wind aufflackern und ihr Licht fleckenartig einzelne Teile der Umgebung erhellt. Spiegelungen und Reflexlichter, die auf die Rüstungen der Soldaten treffen und den Schein des Lichts zurückwerfen, tragen zu diesem Effekt bei. Die statische Ruhe der *Très Riches Heures* weicht einer dynamischen Auffassung von Licht und Dunkel. König und Pächt attestieren *Van Eyck* die Darstellung von opaker Schwärze im Nachtbild, wobei zu diskutieren bleibt, ob in *Van Eycks Gefangennahme* tatsächlich sattes Schwarz dargestellt wurde und damit das Undarstellbare im Bild sichtbar gemacht wurde oder ob die verschatteten Partien aufgrund der starken Schlagschatten, die durch die künstlichen Lichter hervorgerufen werden, dunkler als die übrigen Stellen wirken. Die Beobachtung, dass künstliche Lichter starke Schatten hervorrufen, während das Mondlicht keinerlei Einfluss darauf hat, zeugt vom Interesse des Malers für die unterschiedlichen Licht- und Dunkelheitsphänomene. Die opake Schwärze, die von Pächt und Panofsky als entscheidendes Moment innerhalb der Entwicklung des Nachtbildes im Rahmen von *Jan van Eycks* Nachtszene im *Turiner Gebetbuch* betont wurde, manifestiert sich hier in Form von starken Schlagschatten.

Das Nicht-Sichtbare wird als gegebene Tatsache betrachtet, was ein konstituierendes Kriterium für das Nachtbild und dessen spätere Konstituierung ist. *Van Eycks* Darstellung der schwarzen, verschatteten Partien widerspricht dem allgemeinen Tenor der kunsthistorischen Forschung, dass «das nächtliche Dunkel in den Nachtstücken des 15. Jahrhunderts nur die Hintergrundmusik spielt, vor der das Geschehen abläuft».<sup>284</sup>

Dieses fragmentierende Prinzip von Licht und Dunkel kann bereits im *Gethsemanebild* (Abb. 40, S. 67) des *Meisters von Wittingau* beobachtet werden,

282 Turiner Gebetbuch: Über die Datierung und Zuschreibung der Gefangennahme Christi ist man sich in der Forschung uneinig. Sie wird zwischen 1420 und 1440 angesetzt. Gemalt wurde die Miniatur für ein Stundenbuch, das dem Duc de Berry gehörte und schon um 1390 begonnen worden war. Noch vor dem Tod des Duc de Berry 1416 wurde die Handschrift der *Très Belles Heures* verfasst, worin auch die *Très Belles Heures de Notre Dame* enthalten sind. (siehe dazu König, 2007, S. 110–127).

283 König 2007, S. 110–127.

284 Gassner 1998, S. 37.

wobei die Dunkelheit sich an und zwischen den Dingen bildet<sup>285</sup> und teilweise opak aufgetragen wurde. Gewisse Zonen zwischen den Felsen und Gewändern im *Gebet am Ölberg* sind gänzlich verschattet, sodass dort nichts Gegenständliches mehr sichtbar bleibt. Ein wunderschönes Detail lässt sich in der *Ölbergsszene* beobachten: Die Hand des einen Jüngers scheint aus dem Dunkel auf, ihr restlicher Teil wird von der Dunkelheit verschluckt. Es handelt sich dabei um Partien in opakem Schwarz, worin keine abgedunkelten, bunten Farben vorkommen. Die im Schatten beziehungsweise im Licht liegenden Teile sind puzzleartig zusammengefügt, was der Illusion einer ganzheitlichen Atmosphäre nicht entgegenkommt. Christof Trepesch unterscheidet grundsätzlich Raum- und Flächendunkel<sup>286</sup>, wobei letztere auf die Dunkelgestaltung des *Meisters von Wittingau* zu beziehen ist, während bei *Van Eyck* von einem räumlich aufgefassten Dunkel die Rede sein kann.

Wenn man Dialektik im Sinne von «hin und her» beziehungsweise «gegen» versteht, können die starken Licht- und Farbkontraste im Gegensatz zu Schatten und Schwärze mit diesem Prinzip umschrieben werden. Auch in den *Très Riches Heures* werden Licht und Dunkel einander gegenübergestellt, aber durch die Art und Weise, wie sie sich nebel- und schleierartig durchdringen, wird auf die Wortbedeutung «durch hindurch» von Dialektik angespielt. Die Behandlung von Licht und Dunkel hat bei *Van Eyck* einen direkten Zusammenhang mit der Ikonografie des Bildes.

Soweit die Reproduktion von Durrieu dies erlaubt, kann behauptet werden, dass *Van Eyck* das Thema Entbergen und Verhüllen in der *Judasszene* paradigmatisch zum Ausdruck bringt. Der Schein der Fackeln sowie des leuchtenden Nimbus Christi konzentriert sich auf den Judaskuss, sodass dieser Stelle eine hohe Lesbarkeit im Gegensatz zu den übrigen Partien im Bild zukommt. *Van Eyck* verknüpft den enthüllenden Charakter des Lichts mit der inhaltlichen Begebenheit, dass der Kuss Judas' die Identität des Gottessohnes enthüllt. Verrat und Enthüllung werden hier parallelisiert, wodurch der bergende Charakter der Dunkelheit zum Ausdruck kommt. Die Kusszene wird von den Fackeln der Schergen hell erleuchtet, sodass der Gottessohn kraft des Sehnsinns der Soldaten erkannt werden kann.

*Van Eycks* Bild hat eine breite Nachfolge in der Buch- und Tafelmalerei gefunden, während die Miniaturen der *Brüder Limburg* kaum rezipiert wurden. Die genaue Untersuchung der Veränderbarkeit von Sichtbarkeit unter wechselnden Lichtbedingungen bis hin zur *Absentia Lucis* ist zweifellos eine Errungenschaft der Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts. Obwohl *Van Eyck* und die *Brüder Limburg* unterschiedliche Auffassungen des Verhältnisses von Licht und Dunkel zeigen, können diese Darstellungen zu den dunkleren Nächten innerhalb der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts gerechnet werden. Der Unterscheidung von Hell und Dunkel ist der Gegensatz von Verhüllung und Enthüllung, von Sichtbarkeit und Unsichtbarem inhärent. Dies kann auf verschiedene Weise im Bild reflektiert werden, wie beispielsweise anhand des dunklen Schleiers der *Très Riches Heures*, aber auch mittels der dunklen Leerstellen in *Van Eycks Gefangennahme*. Gleichzeitig hat das Licht bei *Van Eyck* eine «dingverklärende Form», sodass der Glanz die extrem präzise Darstellungswelt wieder entrückt.<sup>287</sup> Die Schatten sind nicht als «privazione di lumi» im Sinne *Albertis* zu verstehen, sondern die Finsternis hat Tiefenwert und somit einen positiven Dunkelheitswert.<sup>288</sup>

285 Dittmann 1987, S. 26.

286 Trepesch 1994, S. 47.

287 Dittmann 1987, S. 74.

288 Ebd.



Abgesehen von der *Eingangsminiatur des Liebentbrannten Herzens* (Abb. 13, S. 38) sind alle anderen frühen Nachtdarstellungen im Aussenraum situiert. *Barthélemy d'Eyck* befasst sich in dieser Miniatur mit der Frage, wie künstliches Licht auf indirekte Weise in einem dunklen Innenraum seine Wirkung entfaltet. Der zeigende und enthüllende Charakter des Lichts kommt hier zum Ausdruck, indem das Licht stark an die Narration im Bild gebunden ist. Unter einem kleinen Tisch am unteren rechten Bildrand steht eine Lichtquelle, die für den Betrachtenden verborgen bleibt, ihr Licht jedoch direkt auf die Hauptszene der Illumination wirft: *König René* liegt schlafend im Bett, die geschlossenen Augen sowie das Aufstützen des Kopfes auf der Wange verweisen auf die traditionelle Ikonografie des Schlafenden oder Träumenden. Unterdessen haben sich *Amor* und *Ardent Désir* ins nächtliche Gemach geschlichen, um *König René* das Herz zu entnehmen, das in personifizierter Form den weiteren Lauf der Geschichte als Ritter *Cœur* bestimmen wird. *Amor* steht vor dem Bett des Königs und entnimmt ihm mit der Linken das Herz, das vom Licht der Kerze direkt angestrahlt wird. Der Gestus der linken Hand von *Amor* hin zum Herzen wird von *Désir* wiederholt, wobei das Licht das helle Inkarnat der beiden Handrücken, die auf das Herz hindeuten, vollständig beleuchtet. Nebst dem Lichtstrahl, der den Blick des Betrachtenden in Richtung des Herzens lenkt, zielen die starken Schlagschatten von *Amor* und *Désirs* Beinen auf das Herz. Das Licht hat somit die Funktion inne, die für die Erzählung inhaltlich wichtigen Bildelemente hervorzuheben. Das Herz, das später in Form des Ritters *Cœur* durch die Geschichte führen wird, wird als Hauptprotagonist gekennzeichnet.

Das Enthüllen sowie das Verbergen werden durch zahlreiche Bildelemente thematisiert. Zu den Elementen des Verbergens gehört die nächtliche Dunkelheit, die nur durch die verdeckte Lichtquelle unterbrochen wird. Während letztere die Partien im Vordergrund partiell erhellt, wird der Hintergrund im Dunkeln gehalten. Dadurch wird das Auge des Betrachtenden irritiert, sodass dessen Neugier geweckt wird, zu erkunden, was sich im hinteren Teil des Raumes befinden mag. Erst durch die detaillierte Betrachtung zeigen sich die Wandbemalung sowie die Flügel *Amors* in den verschatteten Bereichen. Die gerahmte Öffnung im Hintergrund wirkt auf den flüchtigen Blick wie ein geschlossenes Fenster, bei genauerem Hinsehen werden die unteren Bereiche sowie die Schwelle einer Tür sichtbar. Dieses Verstellen des Blicks ist ein Prinzip, dessen sich *Barthélemy d'Eyck* auch in vielen weiteren Miniaturen bedient. In Kombination mit der nächtlichen Dunkelheit ist dies ungeheuer wirksam für den Effekt von Trübheit, Unübersichtlichkeit und Verborgенheit. Die verriegelte Tür im Hintergrund verstärkt zusätzlich den Eindruck eines geschlossenen, abgeschirmten Raumes. Als Gegenpart dazu ist der zurückgeworfene Vorhang des Himmelbetts zu sehen, der dem Betrachtenden den Blick auf die intime Szene gewährt.

Das Bett auf der rechten Seite nimmt diese Bewegung des aufgeschlagenen Vorhangs nochmals auf, wobei hier ein Detail auf den entbergenden Charakter des Lichts hinweist. Am Fussende des linken Bettes steht ein Zipfel der Bettdecke vor, sodass das Licht darauf fällt und die Decke weiss aufblitzen lässt. Alle übrigen Teile der Decke liegen im Schatten, sodass die tatsächliche Gegenstandsfarbe verfremdet wird und als schales Grau wirkt. Das Spiel von Verbergen und Enthüllen liesse sich beliebig weiterführen. So wird beispielsweise durch den Lichtschein das Muster des kostbaren Teppichs deutlich, während die im Schatten liegenden Partien solche Bildinformationen nur auf den zweiten Blick preisgeben.

Insgesamt hat das Bild eher enthüllenden als verhüllenden Charakter,



Abb. 40: Meister von Wittingau, *Christus am Ölberg*, um 1380-1390.

wenn man es beispielsweise mit dem *Brunnen der Fortuna* (Abb. 14, S. 38) vergleicht. Das Licht ist dominant, sodass die Präsentation des Herzens ohne Hindernisse für den Betrachtenden sichtbar wird. Das Thema der Enthüllung bezieht sich auf die Narration, denn die *Eingangsminiatur* hat eröffnenden Charakter und steht sozusagen am Beginn der Enthüllungen des Erzählers.

Gleichzeitig betont *Barthélemy d'Eyck* auch, dass er wohl zwischen diffuser Dunkelheit im Aussenraum wie in der Miniatur des *Brunnens der Fortuna* und einer künstlichen Beleuchtungssituation im nächtlichen Innenraum zu unterscheiden vermag. Es geht hier nicht mehr darum, die Gegenstände so darzustellen, wie sie in der Helle des Tages aussehen, sondern ihre Farbe und Form unter bestimmten Licht- und Dunkelheitsbedingungen auf illusionistische Weise festzuhalten. Diese Auffassung des Bildes ist mit der Fenstertheorie von *Alberti* vergleichbar. *Alberti* konzipiert das Bild im Sinne von mimetischer Durchsichtigkeit, aber hinter der Transparenz des Bildes ist nicht die metaphysische Dimension der Gegenstände abgebildet, sondern deren optische Gegebenheitsweise.<sup>289</sup>

Während sich Künstler wie *Barthélemy d'Eyck* intensiv mit den Sichtbedingungen bei Nacht auseinandersetzen, gehen andere vom Licht und von den Farben des Tages aus. *Dieric Bouts* stellt beispielsweise wenig später die *Gefangennahme Christi* (Abb. 41, S. 70) im Medium des Ölgemäldes dar. Er manipuliert die künstlichen Lichtquellen bei Nacht derart, dass im Bild möglichst viel gezeigt werden kann. Während bei *Barthélemy d'Eyck* der Eindruck von *Albertis* Fensterblick entsteht, indem er die Wirkung der innerbildlichen Lichtquellen auf die im Bild vorhandene nächtliche Dunkelheit darstellt, geht *Bouts* von einer anderen Bildkonzeption aus. Die Szene der Gefangennahme ist perfekt sichtbar, was Farben und Konturen betrifft, obwohl im Hintergrund eine dunkle Nachtatmosphäre angedeutet wird. Eine einzige Fackel, von einem der Häscher hochgehalten, wäre niemals in der Lage, die Szene bei Nacht derart hell zu beleuchten. *Bouts* geht deshalb von einer ausserbildlichen Lichtquelle aus, die das Geschehen für den Betrachtenden

289 Krüger 2001, S. 31.

erhellte und perfekt sichtbar macht. *Barthélemy d'Eyck* hingegen tritt nicht als «allwissender Erzähler»<sup>290</sup> auf, sondern er begibt sich in die Rolle des Betrachtenden, der einen zufälligen Ausschnitt von Wirklichkeit sehen kann.

Bei *Barthélemy d'Eyck* soll das, was im Bild sichtbar wird, im Betrachtenden die Illusion erwecken, einen zufälligen Einblick in das nächtliche Geschehen zu erhalten, ohne dass der Maler Rücksicht auf eine klare Präsentation der Szene gegenüber dem Betrachtenden nimmt. Er zeigt nicht die Eigenschaften der Dinge unter den Umständen der Beleuchtung des Tages, wie es *Bouts* tut, sondern er hält jene Momente von Sichtbarkeit fest, die unter den gegebenen Umständen der nächtlichen Beleuchtung überhaupt möglich sind. Zudem fügt er den Blick verstellende Elemente ein, sodass die Illusion für den Betrachtenden, zufällig Zeuge des nächtlichen Geschehens zu sein, intensiviert wird. Damit beansprucht das Bild, etwas zu sein, was es in Wirklichkeit nicht ist. Die deiktische Funktion des Bildes wird in dunklen Nachtbildern wie jenen des *Liebentbrannten Herzens* oder des *Meisters der Maria von Burgund* geradezu verunglimpft, während Maler wie *Bouts* trotz der Dunkelheit möglichst viel zu zeigen versuchen. Vielleicht geht es darum, ihre Kunstfertigkeit als Maler zu beweisen, indem sie eine perfekte Zeichnung, ein helles und leuchtendes Kolorit sowie grösstmögliche Detailtreue in Bezug auf die Darstellung der Figuren demonstrieren.

Während in der *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* das Licht innerhalb eines profanen Kontextes fast epiphaniehaft in Erscheinung tritt, findet diese Art der Lichtführung in den Nachtdarstellungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine breite Nachfolge, wie dies beispielsweise bei *Bouts* zum Ausdruck kommt. So auch in der *Geburt Christi* des *Stundenbuchs von Ludwig XII.* (Abb. 42, S. 70), das um 1498 von *Jean Bourdichon* illuminiert wurde. In diesem Bild dient die Dunkelheit im Hintergrund vor allem der Inszenierung des göttlichen Lichts. Der dunkle Innenraum wird durch die Architektur der Ruine hervorgerufen, während die Landschaft im Aussenraum mehr Licht und damit ein höheres Mass an Sichtbarkeit aufweist.

Hell-Dunkel-Werte werden auf extreme Weise kontrastiert, sodass man von einem starken Chiaroscuro im Sinne von *Alberti* und *Leonardo* sprechen kann. Die künstliche Verhüllung des Innenraums wird durchbrochen durch die drei Lichtquellen, die enthüllend wirken, indem sie das, was zuvor verborgen war, beleuchten und damit sichtbar machen.

Der Maler hat das Bild mit einem gemalten, illusionistischen Steinrahmen umgeben, der ebenfalls in die innerbildliche Lichtführung einbezogen wird. Er dient als illusionistische Grenze zwischen dem Bild- und dem Betrachterraum, wobei man hier von einer Doppelung der Illusion sprechen kann. Der Betrachtende sieht durch den steinernen Rahmen, der vorgibt, Teil seiner eigenen Wirklichkeit zu sein, in eine andere Welt hinein, die den intimen Augenblick der Gottesgeburt vor Augen führt. Diese Doppelung des Blicks wird intensiviert, indem die innerbildliche Lichtführung auf der Innenseite des Steinrahmens weitergeführt wird. Der obere und linke Teil des Rahmens liegt stärker im Schatten, während das Licht der Laterne von Josef sowie des Christkinds die unmittelbar davor liegende Innenseite des Rahmens erhellt. Dadurch wird angedeutet, dass der Lichtschein aus dem Bild heraus in die Sphäre des Betrachterraumes eindringt. Diese Durchdringung von Innen und Aussen, von Bild-, Betrachter- und Rahmenraum, sagt etwas über den Status des Bildes aus: Während der Steinrahmen die Szene im Innern eindeutig als Fiktion, als jenseitige Realität charakterisiert, wird diese Aussage durch die illusionistische Lichtführung, die über den Rahmen hinausgeht, zugleich

290 König 2007, S. 120.



unterlaufen. Der Betrachtende wird dazu eingeladen, Teil des intimen Geschehens zu sein, das sich vor seinen Augen im Innern der Ruine abspielt. Der Blick des Betrachtenden durch den Rahmen wird parallelisiert mit dem Blick von Josef und den Hirten, die ebenfalls durch Fensterrahmen ins Innere des Stalls blicken.

Die Inszenierung des Lichts vor dem dunklen Hintergrund hat einerseits die Funktion, den Betrachtenden in das Bildgeschehen zu integrieren, ist sie doch stark mit der theologischen Bildaussage verknüpft. Der starke Kontrast von Licht und Dunkel symbolisiert das *Lux Mundi*, das Licht Christi, das in die Finsternis der irdischen Welt kam. Im Johannesevangelium heisst es: «Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben.»<sup>291</sup> Gleichzeitig wird durch die Dunkelheit im Innenraum auf den dunklen Mutterschoss Mariens verwiesen, woraus das Licht geboren wurde.<sup>292</sup> Deshalb wird ihr Bauch am stärksten vom göttlichen Licht Christi beleuchtet. Die Darstellung des göttlichen Lichts in Gold ist Teil einer Kostbarkeitsmetaphorik, die das Licht mit der Geburt des Logos assoziiert. Christus, der im Leib Mariens verborgen war, wird nun im Fleisch sichtbar und damit als Gottessohn erkennbar. Während alle übrigen Personen und Bildelemente von der Dunkelheit eingenommen werden, erstrahlen das Christuskind sowie Maria im Glanz des Lichts.

Jene Geburtsbilder der Buch- und Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind im unmittelbaren Umfeld eines verlorenen Tafelbildes von *Hugo van der Goes* zu sehen.<sup>293</sup>

Wie Renate Breustedt gezeigt hat, sind im Umkreis dieses Geburtsbildes die *Geburt Christi* des *Michael Sittow* (Abb. 43) sowie *Gérard Davids* (Abb. 44, S. 72) oder *Bernhard Strigels* (Abb. 45, S. 72) entstanden. Auch die Geburtsdarstellungen von *Jan Joest von Kalkar* (Abb. 46, S. 72), dem *Meister der Grooteschen Anbetung* sowie von *Aert Claesz* (Abb. 47, 48, S. 72) sind als Nachfolge dieser Tradition des Nächtlichen zu sehen.

Die epiphanische Erscheinungsweise des Lichts, wie sie in den späten Werken der Buch- und Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts im Norden vorkommt, findet sich zu einem frühen Zeitpunkt in den Predellen italienischer Altarbilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie beispielsweise bei *Gentile da Fabriano*s *Geburtszene* (Abb. 49, 50, S. 73) des Altars der *Anbetung der Könige*. Auch bei *Benozzo Gozzoli* und *Giovanni di Paolo* (Abb. 51–54, S. 74–75) ist eine ähnliche Behandlung der Nacht festzustellen. In allen drei Szenen tritt das göttliche Licht in Form des Christuskindes oder des Verkündigungse Engels in epiphaniehafter Weise in Erscheinung. Die Landschaft sowie die Architektur, welche die Lichterscheinung umgeben, sind teilweise in schwärzestes Dunkel getaucht, sodass keinerlei Form noch Farbe zutage tritt. In allen drei erwähnten Nachtdarstellungen hat das Licht einen goldgelben Glanz und betont den intimen Moment der Gottesgeburt. Obwohl tiefes Schwarz für die verschatteten Partien verwendet wird, hat die Dunkelheit keinen bedrohlichen Charakter, sondern funktioniert vielmehr als bergender Schoss für das Licht, das sich in ihrem Schutze entfalten kann. Stärker als bei *Bourdichon* wird hier die Geburt des Lichts aus dem dunklen Schoss Mariens angedeutet<sup>294</sup>, was in zahlreichen spätmittelalterlichen Texten vorgeprägt ist.

Sowohl bei *Gentile da Fabriano* als auch bei *Giovanni di Paolo* wird nebst der Inszenierung des bergenden Charakters der Dunkelheit zusätzlich die

291 Johannes 8,12.

292 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 10.

293 Breustedt 1966, S. 26.

294 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 10.



Abb. 41: Dieric Bouts, *Gefangennahme Christi*, um 1485.



Abb. 42: Jean Bourdichon, *Geburt Christi*, Stundenbuch von Louis XII., um 1498/9.

Geburtshöhle im Hintergrund dargestellt. In beiden Darstellungen fasst die Höhle die Szene schützend ein, sodass die Geburt des Lichts aus dem dunklen Schoss auf kompositorischer Ebene nochmals betont wird. In den Texten der *Heiligen Brigitta von Schweden* wird die Geburtshöhle erwähnt.<sup>295</sup>

Während bei den Italienern das Hauptanliegen in der Behandlung des *rilievo* in Bezug auf Licht und Schatten lag, haben die Künstler des Nordens sich intensiver mit Fragen der Repräsentation des Nichtsichtbaren, des Kolorits der Nacht sowie der räumlichen Ausbreitung der Dunkelheit befasst. Im Gegensatz zu den italienischen Vorbildern scheint die dunkle Atmosphäre der niederländischen Geburtsszenen wie beispielsweise bei *David* (Abb. 44, S. 72) und *Sittow* (Abb. 43, S. 72) vom Licht räumlich durchdrungen zu werden, während in den italienischen Bildern eher eine flächige Einteilung in dunkle und helle Partien beobachtet werden kann.

Auch in der späteren italienischen Freskomalerei findet sich beispielsweise bei *Piero della Francesca* und *Raffael* (Abb. 55, 56, S. 75) eine eher flächige Auffassung des Helldunkels. Im *Traum Konstantins* geht das Licht vom herabfliegenden Engel aus und beleuchtet die Szenerie von schräg oben. Die Wachen am vorderen Bildrand stehen im Gegenlicht, während nur Konstantin selbst beleuchtet wird. Das Innere des Zeltes und der Hintergrund bleiben im Dunkeln. *Raffael* arbeitet mit ähnlich starken Gegenlichteffekten. Bei *Piero della Francesca* wird kein atmosphärisches Licht dargestellt, denn es löst die Formgrenzen nicht auf.<sup>296</sup> Er arbeitet mit dem Prinzip der tonalen Staffelung, indem die vordersten Bildzonen leicht eingeschattet und so durchbrochen werden, dass die dahinter liegende Bildzone im vollen Bildlicht erscheint.<sup>297</sup> Durch die tonale Staffelung wird eine neue Raum- und Lichtwirkung erzielt, was *Piero della Francesca* weit von der niederländischen Helldunkelmalerei entfernt.<sup>298</sup> Die atmosphärische Durchdringung des Lichts im dunklen Raum ist eine der Errungenschaften der niederländischen Nachtdarstellungen.

295 Sven Stolpe (Hg.), *Die Offenbarungen der Heiligen Brigitta von Schweden*, Frankfurt a. M. 1961, S. 104.

296 Dittmann 1987, S. 54.

297 Ebd., S. 55.

298 Ebd.

## 1.4. Transparenz und Opazität

Die dialektische Struktur der frühen Nachtdarstellungen lässt sich zudem auf die Sehqualitäten von Transparenz und Opazität anwenden. Während Licht und Dunkel mehr allgemeine Begriffe sind, sind Transparenz und Opazität den Wirkungsmechanismen des Bildes verwandt.

Aus diesem Grund können oftmals in ein und demselben Bild Transparenz und Opazität gleichzeitig auftreten. Die bestimmende Grösse dafür ist wiederum die Art und Weise, wie Licht im Bild wiedergegeben wird. Die absolute Absenz von Licht ist mit Opazität gleichzusetzen. Wie in den vorherigen Kapiteln erörtert wurde, trifft dies für keines der Nachtbilder im 15. Jahrhundert zu.

Das Wort Transparenz stammt vom lateinischen *trans* und *parere*, also von «(hin) durch» und «sich zeigen, scheinen» ab. Synonym wird der Begriff Diaphanität gebraucht. Er leitet sich etymologisch ab vom griechischen *diaphainesthai*, was soviel bedeutet wie »durchscheinen«. Beide Termini wurden austauschend verwendet und beziehen sich in erster Linie auf die Lichtdurchlässigkeit eines Objektes oder Materials. Damit ist eine vollständige Ermöglichung von Sichtbarkeit durch ein bestimmtes Material hindurch gemeint. Im Gegensatz dazu steht der Begriff der Transluzenz, der vom lateinischen *lux* sowie *trans* abstammt, was mit Lichtdurchlässigkeit zu übersetzen ist. Im Gegensatz zu Diaphanität und Transparenz, womit auch Bild- und Blickdurchlässigkeit gemeint sind, bezieht sich Transluzenz lediglich auf lichtdurchlässige Materialien wie beispielsweise menschliche Haut, Blätter, Wachs usw. Transluzenz meint somit eine partielle Lichtdurchlässigkeit, während letztere bei Transparenz und Diaphanität vollständig vorhanden ist. Transluzenz ist demnach der korrekte Gegenbegriff zu Opazität, obwohl in zahlreichen kunsthistorischen Untersuchungen immer wieder Transparenz und Opazität gegeneinander gestellt werden. Opazität ist lediglich ein Mass für Lichtundurchlässigkeit.

Transparenz kann sich in Bezug auf die Atmosphäre, sei sie dunkel oder von Licht durchflutet, manifestieren. Sie wird beispielsweise bei *Van Eyck* als eine Eigenschaft des Lichts verstanden, während die *Brüder Limburg* Transparenz auf die dunkle Atmosphäre der Sonnenfinsternis beziehen. Eine ähnliche Behandlung der dunklen, aber trotzdem transparenten Atmosphäre findet sich in der *Schlachtenszene bei Schneesturm* (Abb. 37, S. 59) eines *Fouquet*-Nachfolgers. Das Malen der Durchsichtigkeit der dunklen Atmosphäre stellt sich als eine der grössten Herausforderung für die Buchmaler des frühen 15. Jahrhunderts heraus. Die Nacht ist kein fester Begriff oder ein bestimmtes Naturphänomen, das zu jeder Zeit in derselben Weise zur Erscheinung kommt, sondern ein variables System, das äusserst unterschiedliche Formen annehmen kann. Zudem ist jede Nacht durch die Prozesshaftigkeit gekennzeichnet, wodurch kein Moment dem anderen bezüglich Farbigkeit und Sichtbarkeit gleicht. Deshalb ist es besonders schwierig, das Transparente und Durchsichtige der Dunkelheit im Bild festzuhalten, da diese ein ephemeres Phänomen darstellt und jederzeit von der opaken Dunkelheit verschluckt werden kann. Dämmerung, mondhelle Nächte oder die Morgendämmerung sind deshalb geeignet, um die Grenze des Sichtbaren darzustellen, während sehr finstere Nächte oftmals durch die Kontrastierung von Opazität und künstlichen Lichtquellen, die ein Mindestmass an Sichtbarkeit und Transparenz schaffen, inszeniert werden.





Abb. 43: Michiel Sittow, *Geburt Christi*, um 1481.



Abb. 44: Gérard David, *Geburt Christi*, um 1495.



Abb. 45: Bernhard Strigel, *Geburt Christi*, Linker Innenflügel des Marienaltars aus Salem, um 1500.



Abb. 46: Jan Joest von Kalkar, *Anbetung des Kindes*, um 1500.



Abb. 48: Aert Claesz (Aertgen van Leyden), *Geburt Christi*, erste Hälfte 16. Jh..



Abb. 47: Meister der Grooten Anbetung, *Anbetung des Kindes*, 1510/20.

Abb. 49: Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige*, 1423.Abb. 50: Detail: Gentile da Fabriano, *Geburt Christi*, Predella des Altarbildes der *Anbetung der Könige*, 1423.

### Ephemere Phänomene

Die Fokussierung auf die atmosphärischen Effekte der nächtlichen Dunkelheit lässt sich in einen weiteren Rahmen einbetten. Sie ist Ausdruck einer allgemeinen Tendenz der nördlichen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts, ephemere Phänomene wie Rauch, Feuer, Licht, Transparenz, Wasser, Glanz oder Luft im Medium der Malerei zu repräsentieren. Im Aussenraum handelt es sich um natürliche Phänomene des Dunkeln wie Nacht, Sonnenfinsternis oder Darstellungen des Winters. In der Pariser Handschrift des *Le Livre des Propriétés des Choses* (Abb. 57, S. 77) werden beispielsweise verschiedene Wetterarten in der Atmosphäre wiedergegeben.<sup>299</sup> Einige der erwähnten Stofflichkeiten werden im Nachtbild integriert. Zum einen stellt sich die Darstellung der dunklen Atmosphäre als besondere Schwierigkeit für die Künstler heraus, zum andern bietet sie eine ideale Folie für die Inszenierung besonderer Lichteffekte wie Glanzlichter, Reflexionen und Spiegelungen, deren illusionistische Wiedergabe im Bild Maler wie Jan Van Eyck im Detail studiert haben.

Die Durchsichtigkeit des Wassers und der Luft kommt zum Beispiel in der Darstellung des *Heiligen Christophorus* (Abb. 58, S. 77) des *Da Costa Stundenbuchs* besonders schön zum Ausdruck. Das Wasser wird als transparentes Phänomen wahrnehmbar, indem durch das Blau hindurch das Bein sowie der Stock des Heiligen sichtbar werden. Indem der Grundton der Miniatur durch ein tief dunkles Blau gebildet wird, das sowohl für den Himmel, die Landschaft, aber auch für das Wasser benutzt wird, entsteht die Illusion einer durchsichtig-blauen Nachtatmosphäre, die sich im gesamten Bildraum ausbreitet. Zudem interessiert sich *Bening* für andere Manifestationen des Transparenten, und zwar für Spiegelungen und Reflexlichter, wie dies beispielsweise in der Figur mit der Laterne am Ufer des Sees zum Ausdruck kommt.

Nie zuvor wurden die flüchtigen, schwebenden und durchsichtigen Qualitäten der Elemente in derart überzeugender Form dargestellt wie in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Darstellung der Durchsichtigkeit der nächtlichen Atmosphäre stellt einen besonderen Anreiz für die Künstler dar, da sie sich je nach Lichtsituation zwischen Transparenz und Opazität konstituiert. Wissenschaftler, Philosophen, aber auch Theologen haben seit der Antike und während des gesamten Mittelalters über die optischen Sensationen der Atmosphäre debattiert.

299 König 1996, S. 95.





Abb. 51: Benozzo Gozzoli, *Szenen der Kindheit Christi*, um 1450.



Abb. 52: Benozzo Gozzoli, *Geburt Christi*, um 1450.



Abb. 53: Giovanni di Paolo, *Geburt Christi*, um 1455.



Abb. 54: Giovanni di Paolo, *Gebet am Ölberg*, um 1450.

In *Aristoteles' De anima* und in *De sensu* geht es wiederholt um die Frage, wie Sichtbarkeit entsteht. Darin heisst es, dass das Objekt des Sehens die Farbe ist, das Organ das Auge, das Milieu von Sichtbarkeit hingegen die Luft.<sup>300</sup> Laut *Aristoteles* macht das Licht das Milieu transparent und ist somit die Farbe des Diaphanen.<sup>301</sup>

Das zweite Nachtbild der *Très Riches Heures*, die Miniatur *Ego Sum* (Abb. 1, S. 10), ist trotz den dunklen Farben ebenfalls auf Transparenz hin angelegt, jedoch in einer etwas anderen Form als der *Tod Christi*. Die Vorstellung des farblich einheitlichen, transparenten Schleiers, der über die gesamte Miniatur gelegt wird, wie dies im *Tod Christi* (Abb. 2, S. 11) der Fall ist, gilt für dieses Bild nicht, was mitunter auf die Maltechnik zurückzuführen ist.<sup>302</sup> Der obere Teil wird von Blau dominiert, während die Landschaft wie die Figuren eher in Grautönen gehalten sind.

Sowohl der Vorder- als auch der Hintergrund sind in dem Sinne auf Transparenz hin angelegt, als dass sie jegliche Form von Opazität vermeiden, obwohl die Farbigkeit insgesamt sehr düster ist. Der Himmel ist beispielsweise als transparent zu bezeichnen, wodurch er tiefenräumlich und weit wirkt. Den *Brüder Limburg* gelingt es, beim Betrachtenden die optische Illusion hervorzurufen, ins Unendliche zu blicken. Deutlich wird dies beispiels-

300 Carla di Martino, Quand la couleur devient lumière. Lumière, couleur et transparence dans le «De sensu» d'Alexandre d'Aphrodise, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 65.

301 Ebd. S. 66.

302 Siehe Kapitel 3.1., S. 136.



Abb. 55: Piero della Francesca, *Traum Konstantins*, 1454-59.Abb. 56: Raffael, *Befreiung Petri*, 1513-14.

weise durch den Vergleich mit der Himmelsdarstellung der *Gefangennahme Christi* des *Stundenbuchs des Guy de Laval* (Abb. 59, S. 78), worin der Himmel in opakem, hellem Blau wiedergegeben ist und dadurch flächig und undurchsichtig wirkt. An dieser Stelle zeigt sich, dass Opazität nicht auf Farbe, sondern auf Lichtdurchlässigkeit bezogen werden muss, denn oft wird erstere mit Schwärze gleichgesetzt.

Im Gegensatz zu den Formen von Transparenz kann sich im Nachtbild in besonderem Masse Opazität zeigen. Opazität kann sich im Sinne von deckenden Farben manifestieren, aber auch durch die Darstellung der absoluten Schwärze und Dunkelheit.

Im *Gethsemane-Bild* des *Stundenbuchs Engelberts von Nassau* (Abb. 38, S. 62) wird Opazität in Form des düsteren, bedeckten Himmels wiedergegeben. Die dunklen Grau- und Blautöne werden deckend aufgetragen, sodass lediglich über dem Horizont ein fahler Streifen Lichts sichtbar wird. Undurchsichtig und düster zeigt sich der Himmel, worauf der Blick Christi gerichtet ist, der im Gebet zu Gottvater versunken gezeigt wird. Die Opazität des Himmels bezieht sich auch auf die Ikonografie, denn das, was geschehen wird, ist für Christus in diesem Moment nicht sichtbar. Gottvater bleibt im Verborgenen, was durch den opak-undurchsichtigen Himmel versinnbildlicht wird. Auch der sündhafte Schlaf der Jünger stellt eine Form der Opazität im übertragenen Sinne dar, denn sie sind nicht-sehend in Bezug auf die Heilsbotschaft, die Christus ihnen versprochen hat.

Nebst der Darstellung der Ephemerität der Dunkelheit ist die Wiedergabe der Transparenz des Lichts eines der Hauptanliegen der Maler früherer Nachtdar-

stellungen. Gerade die altniederländische Malerei des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts hat sich im Zuge von Meistern wie *Jan Van Eyck* mit der genauen Wiedergabe von transparenten Materialien wie Glas, Wasser, Edelsteinen usw. auseinandergesetzt, aber auch mit Lichtphänomenen wie Reflexlichtern und Spiegelungen, worin sich die Transparenz des Lichts manifestiert.

Eine Erscheinungsform letzterer findet sich im Glanz spiegelnder Oberflächen, was ebenfalls zu den ephemeren Phänomenen des Durchsichtigen gehört. In *Van Eycks Gefangennahme* (Abb. 40, S. 67) zeigen sich die Spiegelungen der künstlichen Lichtquellen auf den Rüstungen der Häscher, sodass das Licht durch die Reflexion auf den metallischen Oberflächen sowie durch den Kontrast bezüglich der nächtlichen Dunkelheit noch gleissender und stärker wirkt.

*Van Eycks* Behandlung der Glanzlichter findet in der Miniatur *Le Bal des Ardents* (Abb. 60, S. 80) eine Nachfolge, denn dieser Meister versteht es, Glanz und Funkeln der Stoffe bei geringer Beleuchtung besonders effektiv herauszuarbeiten. Sein Interesse für die illusionistische Wiedergabe transparenter Materialien zeigt sich in der Behandlung des ausgeschütteten Wassers oder der weisslich-durchsichtigen Schleier der Damen sowie der hell auflodernden Flammen der Brennenden.

In der Illumination der *Soldaten bei Ravenstein* (Abb. 61, S. 81) zeigt sich ebenfalls ein Interesse für den Spiegelglanz der Wasseroberfläche, die gleichzeitig als transparent charakterisiert wird und trotzdem empfänglich für Spiegelungen und damit für opake Bildlichkeit ist. Die dunkle, im Schatten liegende Felspartie spiegelt sich im Wasser. Gleichzeitig wird dessen transparente Stofflichkeit dargestellt, sodass der Fluss tief und unergründlich wirkt.

In der *Kreuzigungsgruppe mit Nebenszenen* (Abb. 62, S. 82) zeigt der *Meister der Maria von Burgund* ein besonderes Verständnis für die Reflexion von Lichtern auf einer Wasseroberfläche bei künstlichem Licht in der Nacht. Dargestellt ist der Schein der emporgehaltenen Laterne, der sich milchig-golden im dunklen Blau des Flüsschens spiegelt. Wie bereits erwähnt nimmt der *Meister der Maria von Burgund* noch eine Vielzahl von Farben hinzu, um den ephemeren Glanz des Lichts auf dem Wasser darzustellen. An dieser Stelle werden zwei transparente Stofflichkeiten, nämlich Licht und Wasser, in Form der Spiegelung zusammengeführt, wodurch der flüchtige und durchsichtige Charakter beider Medien betont wird, aber gleichzeitig die Lichthaltigkeit und Farbigkeit derselben zum Vorschein kommt. Auch in der Behandlung der dunstartigen Wolken des einnachtenden Himmels in der rechten oberen Ecke der Miniatur kommt das Interesse des Malers für die Darstellung der Flüchtigkeit transparenter Stoffe in der Atmosphäre zum Ausdruck. Die Schwierigkeit all jener erwähnten Phänomene von Transparenz besteht für den Maler vor allem darin, einerseits das durchsichtige, flüchtige Element derselben zum Ausdruck zu bringen und sie trotzdem in ihrer bedingten Stofflichkeit sichtbar zu machen. Die Dunkelheit der Nacht erschwert diese Aufgabe zusätzlich.

Die *Geburt Christi* (Abb. 45, S. 72) aus dem *Stundenbuch Louis XII.* thematisiert die Transparenz des Lichts auf der Ebene der formalen Anordnung der Bildobjekte. Zum einen ist es die Szenerie selbst, die in Bezug zum Aussenraum als transparent umschrieben werden kann, da der Stall nach allen Seiten hin offen und damit licht- und bilddurchlässig ist. Das Hindurchscheinen des göttlichen Lichts wird durch die Öffnung im Dach des Stalls wiedergegeben, wodurch das golden aufscheinende Licht in einem dichten Strahlenbündel ins Innere des Gebäudes fällt. Die einzelnen Lichtstrahlen werden kräftig nachgezogen, aber gegen ihr Ende hin sind sie von feinen Unterbrüchen durchzogen, sodass die Objekte im Hintergrund durch das Licht hindurch sichtbar bleiben.

Anders ist beispielsweise das Licht der Laterne in *Josephs Hand* wiederge-





Abb. 57: Meister des Pariser Barthélemy l'Anglais (Pierre du Billant), *Die Jahreszeiten*, Barthélemy l'Anglais, *Le livre de la propriété des choses*, um 1450.



Abb. 58: Simon Bening, *Der heilige Christophorus von Lycia trägt das Christkind*, Da Costa Stundenbuch, um 1515.

geben, das nur mehr als transluzid, aber nicht transparent bezeichnet werden kann, da es zwar durch das Glas der Laterne hindurchscheint, aber die Kerze in dessen Innern nicht mehr sichtbar ist. Auch breitet es sich flächig und diffus aus und hat einen hellen Gelbstich im Gegensatz zum göttlichen Licht, das in einem warmen Goldton in transparenten Strahlen wiedergegeben ist. Dunkelheit bedeutet in diesem Bild Schwärze und Opazität, sie ist nicht lichtdurchlässig und transparent wie beispielsweise in den *Très Riches Heures*. Transparenz ist nur hinsichtlich des Lichts ein Thema.

Während das göttliche Licht in feinsten goldenen Strahlen wie ein Sprühregen auf die Szene niedergeht, wird das künstliche Licht der Laterne, das mit einem hellen Gelbpigment gemalt wurde, bewusst davon abgesetzt. Während das irdische Licht hellgelb und kalt wirkt, erscheint das göttliche Licht in warmen Goldtönen.

Die Darstellungsform der transparenten Nimben von der Heiligen Familie findet sich ebenfalls in *Ego Sum* der *Très Riches Heures* (Abb. 1, S. 10), worin *Petrus* mit einem transparenten Nimbus zu sehen ist. Darin zeigt sich, dass bereits bei den *Brüdern Limburg* und später bei *Bourdichon* die Idee der Unsichtbarkeit des Göttlichen besteht, das demnach schwebend und transparent im Bild wiedergegeben werden muss. Der Nimbus deutet auf eine Aura des Heiligen hin, das für Menschaugen unsichtbar bleibt. Durch den Kunstgriff der feinen Goldschraffur ist es möglich, das Unsichtbare dennoch am Rande sichtbar zu machen, und zwar in Form der Transparenz. Gerade in Abgrenzung zur Darstellung des irdischen Lichts wird bei *Bourdichon* deutlich, dass Transparenz oder Durchsichtigkeit mit Transzendenz in Verbindung gebracht wird.

In *Bourdichons* Darstellung soll das Kind selbst als transparent beziehungsweise als transluzid wirken, denn es scheint wie auf dem goldenen, göttlichen Licht zu liegen, dessen Strahlkraft so stark ist, dass der Körper des Kindes nicht gelb wie das Licht erscheint, sondern elfenbeinweiss, was auf höchste Lichtintensität hindeutet. Hier wird das vorgebildet, was später in *Geertgen tot Sint Jans Geburtsnacht Christi* (Abb. 3, S. 26) dargestellt wird, doch *Geertgen* verwendet kein Gold mehr und malt die Illusion, dass der Körper des Christkinds aus sich selbst heraus leuchtet.





Abb. 59: Meister des Guy de Laval, *Gefangennahme*, Stundenbuch des Guy de Laval, um 1420.

Eine etwas andere Version der Transparenz oder Transluzenz des Göttlichen zeigt sich im *Hortulus Animae* (Abb. 63, S. 84), worin der Himmel von dicken Wolkenmassen überzogen ist. An einer Stelle klart er jedoch auf, sodass das göttliche Licht sichtbar wird. Es beleuchtet die Wiese, auf der Christus kniet, sowie ihn selbst von vorne, während die übrigen Partien der Miniatur im Schatten liegen. Dieser Künstler lässt das Gebet Christi für die Worte von Gottvater transparent werden, während der *Meister der Maria von Burgund* die Ölbergszene (Abb. 39, S. 62) anders interpretiert:

Er möchte vor allem die Aussichtslosigkeit sowie Hoffnungslosigkeit von Christus in jenem Augenblick des Gebets darstellen, was er durch die Farbigekeit, die düstere Atmosphäre, die karge Natur sowie den bedeckten Himmel reflektiert. Indem der Maler des *Hortulus Animae* jenes Licht im dunklen Himmel darstellt, das auf Christus fällt, stellt er einen weiteren Moment der Heilsgeschichte dar, als Gottvater den Dialog mit seinem Sohn aufnimmt und ihn von der Heilsgewissheit überzeugt. Die göttliche Wahrheit ist wörtlich beziehungsweise bildlich im Sinne von *trans-parere*, zu Deutsch *hindurchscheinen*, zu verstehen.

Die Dialektik von Transparenz und Opazität, Licht und Dunkelheit, Enthüllung und Verschleierung ist eng gekoppelt an die Frage nach der Organisation von Bildlichkeit. Welchen Ausschnitt zeigt der Maler? Was wird gezeigt, was wird dem Blick vorenthalten? Was sagt dies über das Medium des Bildes oder des Buches an sich aus? Inwiefern gehen Narration und Sichtbarkeit einher? Gerade der Entzug beziehungsweise die Anwesenheit von Licht bezieht sich paradigmatisch auf das Thema von Verhüllen und Entbergen.<sup>303</sup>

Wie in keiner anderen Handschrift wird in der *Visio Tnugdali* (Abb. 19–23, S. 41–42) das Verhältnis von Opazität und Transparenz im dunklen Bild erkundet. Marmions Höllenbilder thematisieren die Dialektik von Verhüllung und Enthüllung oftmals aufgrund von Gegensätzen wie Offenheit und Geschlossenheit, Oben und Unten, Innen und Aussen.

303 Zur Medialität der Bilder siehe Kapitel 4.1/4.2., S. 158 f.

«In the miniatures of hell in *The Visions of Tondal*, fire and darkness, among the most difficult artistic subjects drawn from nature, are represented with particular sensitivity and conviction.»<sup>304</sup>

In allen Höllendarstellungen wird ein opak dunkler Grund gezeigt, vor dem einzelne Szenen sichtbar werden. Das spärliche Licht, das von den höllischen Feuern ausgeht, macht aufsteigende Dämpfe sichtbar und damit transparent. In einer Illumination wie dem *Tal der Stolzen und Hochmütigen* (Abb. 23, S. 42) wird der aufsteigende Dunst in durchsichtigem Blau sichtbar, dahinter bleibt nur der schwarze Abgrund, sodass zwar ein weiter Raum angedeutet wird, gleichzeitig aber klar wird, dass nur ein Bruchteil davon im Lichtschein sichtbar wird, während die übrigen Teile von der Dunkelheit verschluckt werden. Transparenz manifestiert sich hier als Funktion des Lichts, das den unendlichen schwarzen Abgrund nicht zu durchdringen vermag.

Der Entzug von Sichtbarkeit in den Höllenszenen wirkt bedrohlich, gefährlich, düster und unheimlich, während in den Tagszenen ein neutrales Licht herrscht, das die gesamten Szenerien perfekt sichtbar macht. Sowohl sichtbare als auch unsichtbare Partien sind hier dem Moment des Bedrohlichen unterworfen. Bildelemente, die eine hohe Sichtbarkeit aufweisen und sich dem Blick des Betrachtenden öffnen, zeigen oftmals schreckliche Dinge wie den Schlund *Acherons* oder einen Feuerofen (Abb. 21, 22; S. 41). Nicht minder unbehaglich wirken hingegen die verschlossenen, sich verbergenden Bildbereiche, die sich dem Blick des Betrachtenden total entziehen und somit weitere Schrecknisse erahnen lassen.

Ein innovatives Element von *Marmions* Höllendarstellungen ist die illusionistische Wiedergabe der Durchdringung verschiedener atmosphärischer Qualitäten sowie der Elemente. Kompositorisch trennt *Marmion* die verschiedenen Sphären scharf voneinander ab, wie es beispielsweise in der Darstellung *Das Haus des Phristinus* (Abb. 21, S. 41) der Fall ist. Die dunkle Atmosphäre, der *Tnugdalus* und der Engel angehören, grenzt sich exakt vom geöffneten Maul des Monsters ab. Die Flammen, die daraus hervorzüngeln, sind als ein Moment der Durchdringung von Feuer und Luft zu begreifen, was *Marmion* sehr überzeugend darstellt, indem er sich verschiedener Farbtöne bedient und diese transparent aufträgt. Dies ist beispielsweise der Fall in der Illumination des *Tals der Mörder* (Abb. 19, S. 41), worin das siedende Eisen zwar farblich und formal von *Tnugdalus* und dem Engel abgegrenzt wird, dessen heisse und giftige Dämpfe aber bis in ihre unmittelbare Nähe aufsteigen.

*Marmion* hat sich intensiv mit der Frage beschäftigt, wie das Nichts im Bild darzustellen sei. Dabei handelt es sich um ein ähnliches Paradoxon wie bei den Nachtdarstellungen, die im weitesten Sinne ebenfalls eine Art Nichts, das Nichtsichtbare oder Dunkle, darstellen wollen. *Marmion* sieht eine Lösung dieses Problems darin, alles Gegenständliche in einer diffusen und äusserst düsteren Farbigkeit aufzulösen. Es gelingt ihm, trotz der Vermeidung des Gegenständlichen eine Illusion von der Raumhaltigkeit und Tiefendimension der Atmosphäre zu erzeugen, indem er die einzelnen Farben übereinander lagert und mittels transparenter Lasuren modifiziert.

Demgemäss gestaltet er die Darstellung des *Tals der Hochmütigen* (Abb. 23, S. 42), worin *Tnugdalus* vom Engel über ein dünnes Seil geführt wird, das über einen weiten Abgrund gespannt ist. Laut dem Text ist dieses Tal so tief, dass man seinen Grund nicht sehen kann. Die trichterförmige Komposition mit den nach oben entweichenden Dämpfen ähnelt jener in Folio 27, wobei hier

304 Kren 1990, S. 21.









Abb. 61: Maître des Inscriptions Blanches, *Soldaten in Ravenstein*, Jean Froissart, *Chroniques* Tome 3, 1480-83.

der Grund des Tals nicht sichtbar ist. Genau in der Mitte des Bildes ist eine dünne goldene Linie zu sehen, die horizontal durch das Bild hindurch verläuft. Sie steht für die schmale Brücke, worauf der Engel und *Tnugdalus* balancieren. Blaugrüner Dunst steigt aus den Tiefen des Abyssus auf, wovon auch *Tnugdalus* und der Engel tangiert werden. Während andere Miniaturen in Innen und Aussen unterteilt worden sind, findet hier eine Trennung zwischen Unten und Oben statt, wobei zwar dieselbe Atmosphäre für alle Bildregionen massgebend ist, der untere Teil jedoch mit der Zone des Bösen, des Abgrunds, assoziiert wird, während der obere Bereich *Tnugdalus* und dem Engel vorbehalten bleibt. Auf exemplarische Weise werden in diesen Illuminationen Nacht, Abgrund, Unbewusstes, das Nichtsichtbare, das Nichts, das Böse, das Unbestimmte, Unfassbare mit der Darstellung der dunklen Atmosphäre verbunden. Der Maler gewährt uns spektakuläre Einblicke in Zonen, die menschlichen Augen nicht offenstehen. Dies geschieht immer auf behutsame Art und Weise, indem er nur antönt, ahnbar macht und niemals alles preisgibt. *Marmion* versteht es, im Bild wiederzugeben, wie sehr sich der Blick des Betrachtenden im Ungefähren verliert.

Das Konzept von *Absentia Lucis* wird bei *Marmion* auf die Spitze getrieben, indem einige Bildpartien opake Schwärze zeigen, wodurch die völlige Absenz jeglicher Farbigkeit vorgegeben ist. *Marmions* Illuminationen weisen verhältnismässig grosse Teile von satter Schwärze auf, während die sichtbaren Teile



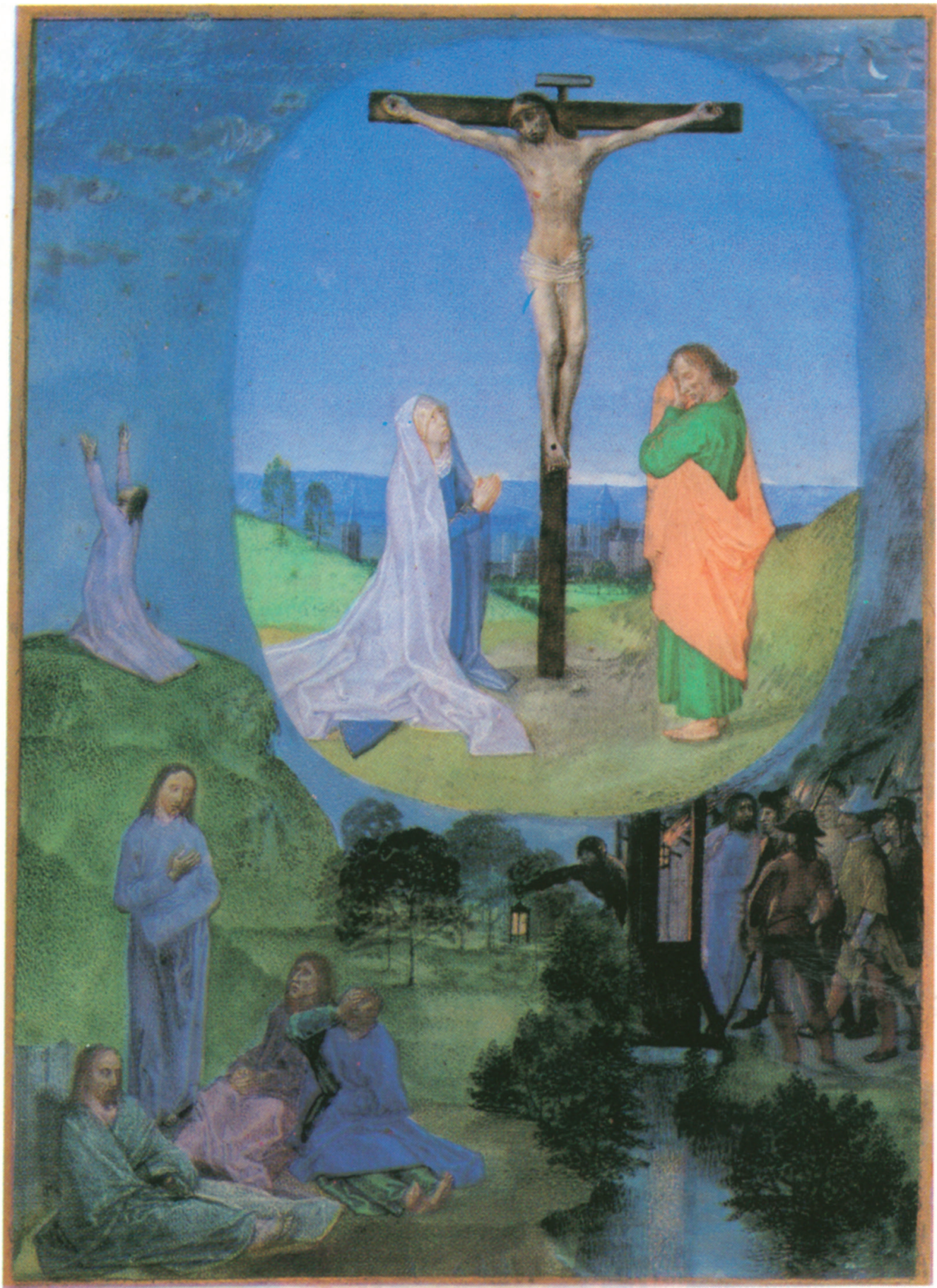


Abb. 62: Simon Marmion oder Meister der Maria von Burgund, *Kreuzigungsgruppe mit Nebenszenen (Gefangennahme)*, Voustre-Demeure-Stundenbuch, um 1480.



des Bildes auf ein Minimum reduziert werden. In den Darstellungen der feurigen Öfen übertreibt *Marmion* den Kontrast zwischen extremem Dunkel und leuchtendster Farbigkeit derart, dass in beiden Bereichen Sichtbarkeit reduziert und gar negiert wird.

In Folio 21 Verso (Abb. 21, S. 41) beispielsweise sind die dunklen Stellen derart extrem, dass keinerlei Form oder Farbe mehr wahrgenommen werden kann. Der feurige Ofen hingegen zeigt ein hell loderndes Feuer, sodass hier keine Formen mehr sichtbar sind. Alles geht in einem extrem hellen, kontrastreichen Rot auf.

*Marmion* führt an diesen Stellen die Beobachtung vor Augen, dass extremes Dunkel, aber auch extremes Licht, wie es im feurigen Ofen vorkommt, gleichsam eine Auslöschung von Sichtbarkeit bedeuten und nur mehr die Farben Rot und Schwarz in ihrer Totalität und damit auch Opazität sichtbar werden. Die Attraktivität der Extreme kommt hier zudem zum Ausdruck. Dass hellstes Licht und tiefste Dunkelheit gleichsam mit Opazität, Blindheit und Negierung des Sichtbaren gleichzusetzen sind, wird in den erwähnten Illuminationen deutlich. Damit manifestiert sich eine offensichtliche Skepsis gegenüber der uralten Vorstellung einer Einheit von Licht, Sehen und Erkenntnis, was auf der Folie des Diskurses über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im 14. und 15. Jahrhundert kaum erstaunt. Im folgenden Kapitel soll deshalb auf das Aufbrechen dieser Maxime in der Konzeption von Sehen und Sichtbarkeit im Spätmittelalter eingegangen werden.

## 1.5. Licht, Sehen, Erkenntnis

In Bezug auf die frühen Nachtdarstellungen spielen die ideengeschichtlichen Konzeptionen von Licht und Dunkelheit, die bis in die Antike zurückreichen, eine wichtige Rolle. Dabei fragt sich, ob ein metaphysischer Lichtdiskurs geeignet ist, um sich in künstlerischen Zeugnissen zu manifestieren.<sup>305</sup> Zahlreiche Studien haben sich bisher mit der Frage befasst, ob Kunstobjekte von der Definition der Lichtmetaphysik her geschaffen wurden.<sup>306</sup>

Zumal das gesamte Wissen des Abendlandes in den Bibliotheken der französischen und burgundischen Herrscher gleichsam komprimiert wurde<sup>307</sup>, ergibt es durchaus Sinn, aufgrund von Indizien in den Bildern eine solche Fragestellung aufzuwerfen. Die Künstler können zwar kaum als Schriftgelehrte bezeichnet werden, aber in indirekter Form konnten sie sicherlich von den intellektuellen Diskussionen an den Höfen profitieren. Hierbei ist anzufügen, dass die französischen Könige wie die burgundischen Herzöge des 14. und 15. Jahrhunderts Experten aus verschiedensten Gebieten um sich scharten. Von einer intellektuellen Elite in den Herrscherhäusern ist hinsichtlich der Theologie, der «Naturwissenschaften» wie Optik, Astronomie, Mathematik sowie der bildenden Künste, der Musik und der Literatur auszugehen.

Dazu kommt, dass sich die Künstler des 15. Jahrhunderts auf der Ebene der Wahrnehmung im besonderen Maße für Sichtbarkeit interessierten, womit immer auch das Verhältnis zum Licht und zu geistiger Erkenntnis zusammenhängt. Aufgrund der Assoziation von Licht und Sehen spricht Heiko Wandhoff von einer «umfassenden Kultur der Sichtbarkeit im

305 Haiko Wandhoff, Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts, in: Christine Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.), Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 18), Bern 2008, S. 77.

306 Joachim Gaus, Die Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Kunst, in: Licht und Paradies (Symbolon 12), hg. v. Peter Gerlitz, Frankfurt a. M. 1995, S. 118.

307 Siehe Anmerkung 17.





Abb. 63: Ecole Gantobrugeoise, *Heiliger Christophorus*, Hortulus Animae, 1517-23.

Spätmittelalter».<sup>308</sup> Zwischen den naturwissenschaftlichen Untersuchungen bezüglich der Beschaffenheit des Lichts, das die Künstler in den Bildern darstellen, liegt die philosophisch-theologische Auffassung von Licht, wobei letztere eng mit der Frage nach dem Unsichtbaren verknüpft ist.<sup>309</sup> Im Mittelalter war die Perspektive auf das Licht eher theologisch-spirituell als physiologisch-visuell geprägt,<sup>310</sup> was sich im Spätmittelalter zugunsten eines stark visuell orientierten Interesses am Licht ändern sollte. Trotzdem wird das ideelle Wissen des Abendlandes bezüglich Licht, Sehen und Erkenntnis in den Bildern selbst thematisiert.

### Sichtbarkeit - Erkenntnis

Im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11) kommt die Assoziation von Sichtbarkeit und Erkenntnis auf paradigmatische Weise zum Ausdruck, und zwar aufgrund verschiedener «Sehfiguren», welche eine Art «Spektrum des Sehens»<sup>311</sup> beziehungsweise des Nichtsehens entfalten. Unterhalb des Kreuzes des Bösen Schächers ist ein Soldat zu sehen, der seine Hand an die Stirn führt, als ob er seine Augen vor etwas schützen würde. Auch auf der rechten Seite wenden sich zwei Männer vom blendenden Licht ab. Die Verdunkelung

308 Wandhoff 2008, S. 24.

309 Dominique Poirel, *Métaphysique de la lumière dans la tradition dionysienne latine*, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 75.

310 Gaus 1995, S. 107.

311 Bocken 2011, S. 206.

der Sonne lässt die Menschen unsicher und ängstlich werden. Abwehrende Handbewegungen, geschlossene und zusammengekniffene Augen und Gesten des Schutzes vor der Blendung verweisen auf den Sehsinn. Gleichzeitig sind Gesten des Erstaunens und Erkennens angesichts der Leibhaftigkeit des Gottessohnes dargestellt, wie beispielsweise in der Figur des *Guten Hauptmanns*.

Fast alle Figuren der Hauptminiatur haben ihren Blick zum Gekreuzigten erhoben, sie sind in einen intensiven Akt des Schauens vertieft. Die Brüder Limburg stellten jenen Moment dar, als Christus bereits tot war, denn sein Haupt ist geneigt, gemäss den Worten bei Johannes: «Als Jesus von dem Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht! Und er neigte sein Haupt und gab seinen Geist auf.» (Joh. 19.30) Gleichzeitig ist das erschreckte Staunen des *Guten Hauptmanns*, der gemäss Matthäus «Wahrhaftig, das war Gottes Sohn!» ruft, dargestellt. Laut Matthäusevangelium fand das Reissen des Tempelvorhangs sowie die Auferstehung der Heiligen aus den Gräbern *vor* der Szene mit dem *Guten Hauptmann* statt. Der Maler muss die Textvorlage aus den verschiedenen Evangelien sehr genau studiert haben. In allen Evangelien wird erwähnt, dass die Finsternis von der sechsten bis zur neunten Stunde dauerte, weshalb diese Miniatur innerhalb des Stundenbuches zwischen Sext und Non platziert wurde.<sup>312</sup> Bei Matthäus wird das Reissen des Tempelvorhangs von oben nach unten, das Beben der Erde sowie die Spaltung der Felsen erwähnt (Mt. 27.51). Weiter heisst es, dass die Gräber sich öffneten und die Heiligen daraus auferstanden (Mt. 27.52). Die Gotteserkenntnis des *Guten Hauptmanns* sowie seiner Soldaten wird ebenfalls bei Matthäus bezeugt (Mt. 27.54). Bei Lukas wird beschrieben, wie die Männer sich nach der Gotteserkenntnis des *Guten Hauptmanns* an die Brust schlugen und betroffen weggingen, was in der Hauptminiatur ebenfalls dargestellt ist (Lk. 23.48).

In der Figur des *Guten Hauptmanns* vollzieht sich die Erfahrung der Dialektik von Präsenz und Absenz des Heiligen, indem der *Gute Hauptmann* in Christus am Kreuz gleichzeitig das «sichtbare Zeichen des unsichtbaren Gottes»<sup>313</sup> sieht. Die Einsamkeit Christi am Kreuz ist nicht als Abwesenheit, sondern als Verborgensein Gottes zu verstehen, was durch die Gegenüberstellung der Buntheit Gottvaters im Himmel zum Ausdruck kommt. Darin zeigt sich die Paradoxie, dass Gott intensiv präsent ist in der äussersten Verlassenheit des Menschen.<sup>314</sup> Die Kreuzigung kann somit als Durchbruch zur verborgenen Schau Gottes verstanden werden.<sup>315</sup>

Überraschung und Entsetzen angesichts des Todes Christi kommen in den Gebärden zum Ausdruck. Es handelt sich um ein Paradoxon, denn in dem Moment der totalen Finsternis, welche die Menschen physisch erfahren, gelangen einige von ihnen mental zur Erkenntnis der Inkarnation Christi. Die Erkenntnis des *Guten Hauptmanns* ist ebenso zu verstehen (Mk 15.39). Dunkelheit wird hier paradoxerweise als Moment der Möglichkeit des Erkennens von Wahrheit ins Bild gesetzt. Das Sehen des Dunkeln, wobei es sich eigentlich um ein Oxymoron handelt, führt gerade zu geistiger Erkenntnis. In allen Bildern dieser Buchseite wird das Sehen selbst anhand von Figuren dargestellt und nachvollzogen, oder es sind Phänomene wie beispielsweise das Reissen des Tempelvorhangs wiedergegeben, die ausschliesslich über den Sehsinn wahrgenommen werden können. In paradoxer Weise wird dies mit der dunklen Atmosphäre verknüpft, die das Sehen gefährdet, ja geradezu

312 Cazelles 1984, S. 184.

313 Haas, Kunst rechter Gelassenheit. Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik, Bern 1995, S. 79.

314 Michael Kapeller, Auch Finsternis finstert dir nicht. Ein Versuch über die Nacht des Glaubens und die Reflexion dieser Erfahrung in der Dogmatik (Institut für Spiritualität 7), Münster 2004, S. 197.

315 Ebd., S. 205.

negiert. Die Parallelisierung von Sichtbarkeit und Erkenntnis wird in den *Très Riches Heures* thematisiert, aber gleichzeitig unterlaufen, womit auch auf dieser Ebene das dialektische Prinzip von Verhüllung und Enthüllung zum Ausdruck kommt. Die uralte Analogie von Licht, Sehen und Erkenntnis wird hier durch die Dunkelheit in Frage gestellt.

Die Assoziation von Licht und Erkenntnis geht auf einen uralten europäischen Topos der Vorrangstellung des Augen- und Gehörsinns seit *Platon* zurück. Im Westen hängen Welt, Intellekt, Erkenntnis ebenso zusammen, wie Leuchtkörper, Auge und Licht.<sup>316</sup>

Die Nobilitierung des Sehsinns, der mit Licht assoziiert wird, ist seit der griechischen Antike als einer der Grundpfeiler der abendländischen Tradition zu betrachten.<sup>317</sup> Weil das Denken selbst immateriell ist, wurde es im abendländischen Denken traditionell mit Lichtphänomenen in Verbindung gebracht.<sup>318</sup>

Bei *Platon* ist das Auge als schärfster und köstlichster Sinn ausgezeichnet worden, da es das Organ der menschlichen Selbsterkenntnis ist.<sup>319</sup> Er stellt eine enge Verbindung fest zwischen Licht, Erkenntnis, Sein und Wahrheit, die für das europäische Denken bestimmend wird.<sup>320</sup> «Richtiges, agathomorphes Denken ist Sehen im ewigen Tag, der vom Guten ausgeleuchteten Ideenwelt.»<sup>321</sup> In dieser Metaphysik ist das Dunkel nur noch negativ bestimmbar als Mangel an Licht.<sup>322</sup> Klaus Thieme spricht von der «platonisch-aristotelischen Eliminierung des Dunkels», worin das Dunkel negativ als Abwesenheit des Lichts zu verstehen ist.<sup>323</sup> Der optische Idealismus *Platons* setzt zudem das sehende Denken über das sinnliche Sehen.<sup>324</sup>

*Aristoteles* hat in *De anima* das Sehen als intellektuellen Verständnisakt, aber auch als göttliche Revelation charakterisiert, wobei das Sehen wichtig für Imagination, Verstand und Gedächtnis ist.<sup>325</sup> Bei *Aristoteles* ist das Auge zwar nicht göttlich, jedoch das wichtigste Sinnesorgan.<sup>326</sup> Licht und Sehsinn wurden seit alters her mit Weisheit, Vernunft und Wahrheit assoziiert, weil im Sehvorgang eine Metamorphose vom Sinn zum Intellekt stattfand.<sup>327</sup> Auch bei *Aristoteles* wird der Sehsinn als total und augenblicklich charakterisiert, wodurch er am nächsten beim Intellekt anzusiedeln sei.<sup>328</sup>

Auf der anderen Seite wurde in der Antike und im Mittelalter die sichtbare Dunkelheit mit der Dunkelheit des Denkens verbundene.<sup>329</sup> Erfahrungen des Nichtsehens und nicht Nichtverstehens wurden in Analogie zur Begrenzung

316 Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*. Schriften zur Kunst, Hamburg 2007, S. 86.

317 Wandhoff 2008, S. 19.

318 Christian Trottmann, *Lumières et niveaux de connaissance chez Albert le Grand et Henri de Gand*, in: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance (Le savoir de Mantice 10)*, Paris 2004, S. 81.

319 Wandhoff, 2008, S. 19.

320 Thieme 2008, S. 43.

321 Sloterdijk 2007, S. 90.

322 Thieme 2008, S. 44.

323 Ebd. S. 44.

324 Sloterdijk 2007, S. 90.

325 Suzanne Conklin Akbari, *Seeing Through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto/Buffalo/London 2004, S. 4.

326 Ebd.

327 Dominique Poirel, *Métaphysique de la lumière dans la tradition dionysienne latine*, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 79.

328 Martino 2010, S. 73.

329 Annick Charles-Saget, *La pensée de l'obscur chez Plotin*, in: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance (Le savoir de Mantice 10)*, Paris 2004, S. 315.



von Sehen und Denken verstanden.<sup>330</sup> Die Theologen haben sich deshalb gefragt, ob das Dunkel sehen dasselbe bedeutet wie nichts sehen.<sup>331</sup> Daraus resultiert, dass die Erfahrung des Sehens des Dunkeln analog als Meditation, das Nichts zu refüsieren oder platonisch das Nichts zu negieren, verstanden wurde.<sup>332</sup>

### Sehspektrum im «Tod Christi» der Très Riches Heures

Das eingangs erwähnte komplizierte Verhältnis von theologischer, naturwissenschaftlicher und künstlerischer Annäherung an das Licht, das für das 15. Jahrhundert relevant ist, manifestiert sich in der kleinen Figur des «Astronomen»<sup>333</sup> im *Tod Christi* der *Très Riches Heures*.

Am rechten oberen Rand der Illumination ist im Clipeus ein Mann dargestellt, der auf einem Stuhl sitzt und den Kopf gen Himmel erhoben hat. Mit der Rechten greift er an seine Stirn, wie um seine Augen vor zu starker Blendung zu schützen. Vor ihm steht ein Lesepult mit allerlei Schriften, ein Buch liegt aufgeschlagen vor ihm. Sein Blick geht zum Himmel in Richtung Gottvater. Der Facettenreichtum dieser Figur in Bezug auf die Thematik von Sehen, Auge und Sichtbarkeit soll im Folgenden auseinandergesetzt werden.<sup>334</sup>

Der Blick zum Himmel sowie das mit Büchern bedeckte Lesepult lassen den Schluss zu, dass es sich um einen Gelehrten handelt, aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Astronomen.

Otto Pächt sieht im *Astronomen Cecco d'Ascoli*, der wegen seiner wissenschaftlichen Experimente 1327 auf dem Scheiterhaufen in Florenz verbrannt wurde.<sup>335</sup> Die naturwissenschaftliche Neugier gegenüber den Himmelsphänomenen könnte aber in der Figur des *Herzogs von Berry* selbst oder seines wichtigsten Astronomen, *Nicolas Oresme*<sup>336</sup>, verkörpert sein. Ähnliche Darstellungen von Gelehrten sind in zeitgenössischen Manuskripten vorhanden.

Durch die Darstellung des Bücherpults mit dem aufgeschlagenen Buch wird auf die Wissenschaft, die Schriftgelehrtheit, ja auf Theorie im weitesten Sinne rekurriert. Das Bild sagt aus, dass die gelehrte Tradition des Schriftwissens existiert und Teil des intellektuellen Horizonts der Maler ist. Die Künstler bewegten sich innerhalb eines elitären Umfelds von religiösen und naturwissenschaftlichen Experten. Bocken spricht von einem «intellektuellen Netzwerk»<sup>337</sup>. Gleichzeitig wird aber vehement auf die unmittelbare Erfahrung und Wahrnehmung von Licht und Dunkelheit verwiesen. Der *Astronom* kann deshalb mit der Rolle des Künstlers am Hof in Verbindung gebracht werden, da er sich ebenso zwischen Empirie und Theorie bewegt.<sup>338</sup> Dies kann ebenfalls als Weiterführung der These von Martin Warnke gelten.<sup>339</sup> Durch

330 Annick Charles-Saget, La pensée de l'obscur chez Plotin, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 316.

331 Ebd., S. 321.

332 Ebd.

333 Cazelles 1984, S. 184. Diese Figur wird im weiteren Verlauf der Dissertation als «Astronom» bezeichnet, obwohl auch andere Deutungen möglich sind.

334 Im Kapitel «Ausblick» am Ende der Analyse kommt eine weitere Deutung der Blicke des Astronomen zum Tragen.

335 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 246.

336 Nicolas Oresme: Bischof von Lisieux, Theologe, Philosoph, Naturwissenschaftler. Berater des Königshaus, Gegner von Astrologie, Übersetzer von antiken Schriften (Aristoteles) ins Französische, Inventionen bezüglich Astronomie, Mathematik, Geldpolitik, 1330-1382.

337 Inigo Bocken et al., Einleitung, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 22.

338 Siehe Kapitel 5.5., S. 238.

339 Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996, S. 9.

das einzigartige Aufeinandertreffen von Wissenschaft und Spiritualität konnten sich derart sublime Kunstwerke entfalten.

Patricia Stirnemann hat darauf hingewiesen, dass in der bisherigen Forschung die wissenschaftlichen Interessen des *Herzogs von Berry* eher stiefmütterlich behandelt wurden.<sup>340</sup> Nebst der Figur des *Astronomen* befassen sich die beiden dunklen Bilder *Ego Sum* sowie der *Tod Christi* mit zwei astronomischen Naturphänomenen, nämlich der Nacht und der Sonnenfinsternis. Die Autorin hat herausgefunden, dass am 6. Juni 1406 eine totale Sonnenfinsternis stattgefunden hat, was durchaus von den *Brüdern Limburg* hätte gesehen werden können.<sup>341</sup> Der *Herzog von Berry* wie seine Brüder, insbesondere Karl V., haben sich sehr für Astronomie, Astrologie und Magie interessiert, was in den Inventaren der französisch-burgundischen Bibliotheken zum Ausdruck kommt.<sup>342</sup> Nicht weniger als ein Fünftel der Bibliothek des *Herzogs von Berry* bestand aus Handschriften zu himmlischen Phänomenen, darunter *Cicero*, *Boethius*, *Aristoteles*, *Euklid*, *Adélard v. Bath*, der *Almagest* des *Ptolemaios* übersetzt von *Gerhard v. Cremona*, das *Lapidarium Alphons des Weisen*, *Bartholomäus Anglicus*, *Sacroboscus Espère du ciel et du monde* sowie *Senecas Naturales Quaestiones*.<sup>343</sup> Daraus allein lassen sich die Nachtdarstellungen nicht erklären, es kann jedoch konstatiert werden, dass im höfischen Umfeld ein starkes Bewusstsein für die «naturwissenschaftliche» Erforschung himmlischer Phänomene bestand, was den Künstlern als Anregung gedient haben dürfte. Die tatsächliche und kongeniale Umsetzung derselben bleibt jedoch als Leistung der *Brüder Limburg* bestehen.

Der *Tod Christi* problematisiert nicht nur das Verhältnis von Theorie und Empirie im Sinne von Ideengeschichte und Naturwissenschaft, sondern er verweist auch auf theologische Fragen und den religiösen Sinn des Bildes.<sup>344</sup>

In der Figur des *Astronomen* kommt nicht nur das Verhältnis zur Naturwissenschaft, sondern auch zur Spiritualität der Zeit zum Vorschein. Er vertieft sich nämlich nicht in seinen gelehrten Schriften und lässt das Buch offen vor sich liegen. Das offene Buch verweist darauf, dass keine Art von Bücherwissen das Phänomen der plötzlichen Dunkelheit erklären kann. Sie ist weder durch Theorie noch durch Empirie erklärbar und wird deshalb als Wunder gekennzeichnet. Sie wird als Mysterium am Ende der Inkarnation Christi inszeniert.

Fälschlicherweise wird der *Tod Christi* in der Literatur mit einer natürlichen Sonnenfinsternis gleichgesetzt. Eine kosmologische Erklärung ist diesem Ereignis nicht angemessen, denn die Sonnenfinsternis war ein bekanntes Phänomen im Mittelalter und konnte vorausgesagt werden. Die Finsternis zum Zeitpunkt des Todes Christi wurde zudem in Zefanja 1.15 vorausgesagt,<sup>345</sup> sodass dadurch nochmals deutlich wird, dass es sich nicht um ein kosmisches Ereignis handelt.

In den Evangelien ist die Rede von einer Finsternis, die sich beim Tod Christi auf die Erde niedersenkte. Auch die *Brüder Limburg* wollten keine natürliche Sonnenfinsternis darstellen, sondern die Dunkelheit des Todes Christi, das Ende der Inkarnation. Es ist möglich, dass sie sich von den opti-

340 Patricia Stirnemann, *Le duc de Berry, la science et une interprétation de la devise «Le temps venra» et le chiffre «EV»*, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, voraussichtlich Paris 2013, S. 1.

341 Patricia Stirnemann, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry et l'enluminure en France au début du XVe siècle*, Paris 2004, S. 119.

342 Siehe Inventare bei Henwood 2004, Delisle 1967, Douet d'Arcq 1867, Guiffrey 1894-96, Beauvoir 1860.

343 Stirnemann 2013, S. 3.

344 Siehe Kapitel 4.5., S. 196.

345 Kapeller 2004, S. 182.

schen Phänomenen jener tatsächlichen totalen Sonnenfinsternis, die 1406 in Paris stattfand,<sup>346</sup> inspirieren liessen: Die illusionistische Gestaltung der fahlen, durchsichtigen, dunkelgrauen Atmosphäre einer Sonnenfinsternis deutet auf eine persönliche Erfahrung der erwähnten optischen Sensationen hin. Zum einen wäre das Abnehmen der Beleuchtungsstärke zu erwähnen<sup>347</sup>, was durch das diffuse Licht meisterhaft wiedergegeben wird. Auch die Lichtveränderung hin zu einer unnatürlich bleifarbenen Tönung wird mit Hilfe von gebrochenen, graublauen Farbpigmenten dargestellt. Zudem erscheint der Himmel in Zenitnähe der Sonne tief dunkelblau, was ebenfalls am oberen Rand des Himmels der Miniatur zum Ausdruck kommt. In Realität wird die Luft nicht gleichmässig beleuchtet wegen der Brechungsunterschiede der Lichtstrahlen, was in der Illumination durch feine Differenzierungen bezüglich Licht und Schatten und Farbintensität gezeigt wird. Dass der *Astronom* sowie einige Umstehende die Augen vor Blendung schützen, verweist zudem auf die Möglichkeit, dass die *Brüder Limburg* sehr wahrscheinlich eine reale Sonnenfinsternis erlebt haben.

Somit kann festgehalten werden, dass die *Brüder Limburg* bewusst ein übernatürliches Dunkelheitsmoment am Ende der Passion Christi darstellen. Um dies aber besonders realistisch und eindringlich zu vermitteln, greifen sie auf unmittelbare Naturanschauung zurück. Es handelt sich sozusagen um die Darstellung einer übernatürlichen Finsternis, die im Gewand einer natürlichen Sonnenfinsternis daherkommt. Auch hier zeigt sich, dass sie sich intensiv mit den religiösen Texten auseinandergesetzt haben, gleichzeitig aber ein hohes Interesse für Erfahrung, Wahrnehmung und Empirie von Sehen und Sichtbarkeit an den Tag legten.

### Curiositas

Der naturwissenschaftlich-neugierige Blick wird gefährdet durch die Blendung bei Sonnenfinsternis. Im Wissen um diese Gefahr der Erblindung durch zu langes Starren in die Sonnenfinsternis schützt der *Astronom* der *Très Riches Heures* seine Augen mit der Hand. Dieser Gestus bezieht sich auf eine ikonografische Tradition, die ihre Wurzeln in der Freskomalerei des 14. Jahrhunderts in Italien hat. Eine Parallele dazu zeigt sich in Orcagnas Fresken an der Südwand von S. Croce in Florenz im *Jüngsten Gericht* (Abb. 64, S. 92), worin ebenfalls eine kleine Szene mit der Beobachtung einer Sonnenfinsternis eingefügt ist. Zwei Männer sind dargestellt, die ihre Hände schützend vor die Augen halten angesichts der Blendung durch die Sonnenfinsternis.

Orcagna hat die totale Sonnenfinsternis von Florenz 1339 im Fresko des *Triumphs des Todes* festgehalten. Im Gestus des Geblendetwerdens wird offenbar, dass wissenschaftliche Neugier und theologische Fragen einander die Hand gaben, was die Darstellung von Naturphänomenen förderte.<sup>348</sup>

Alistair Smart beschreibt in seinem Text *Taddeo Gaddi, Orcagna, and the Eclipses of 1333 and 1339* die symbolische Ebene betreffend die Betrachtung natürlicher Himmelsphänomene im Spätmittelalter. *Gaddi* verlor tatsächlich sein Augenlicht, weil er zu lange in eine Sonnenfinsternis gestarrt hatte, worauf ein franziskanischer Mönch ihn als Sünder aufgrund seiner «naturwissenschaftlichen Neugierde» bezeichnete.<sup>349</sup> *Gaddi* ging davon aus, dass er

346 Stirnemann 2004, S. 119.

347 Bei einer realen Sonnenfinsternis ist dies am dramatischsten während der Totalität. Der Tag wird fast zur Nacht, es herrscht eine fünfzig- bis fünffache Helligkeit einer Vollmondnacht. Siehe Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, Bd. 20, Mannheim 1993, S. 468.

348 Wolfram Prinz, *Die storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460*, Mainz 2000, S. 627.

349 Alistair Smart, *Taddeo Gaddi, Orcagna, and the Eclipses of 1333 and 1339*, in: Irving Lavin, John Plummer (Hg.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, S. 405.



durch die Verdunkelung seines äusseren Auges zu innerer Erleuchtung kommen würde, was aber nicht der Fall war. In diesen Textquellen wird wissenschaftliche Erkenntnis mit Sünde und Dunkelheit assoziiert, denn laut dem Mönch hat *Gaddi* seine Augen zum Himmel erhoben, um das Phänomen der Sonnenfinsternis zu betrachten und nicht, um das göttliche Licht zu schauen.<sup>350</sup> Der Mönch nennt zudem in der Quelle die übernatürliche Finsternis zum Zeitpunkt der Kreuzigung, wobei er dies als «Fehler des Sonnenlichts» bezeichnet.<sup>351</sup> Smart sieht in den Fresken *Gaddis* eine Reaktion auf seine eigene Erblindung durch die Sonnenfinsternis.<sup>352</sup> Sehen, Wissen und Erkennen kann in der mittelalterlichen Sichtweise im Gegensatz zur antiken Philosophie auch gefährlich werden, da man sich durch naturwissenschaftliche Neugier von Gott abwendet. Im Briefwechsel von *Gaddi* und dem franziskanischen Mönch zeigt sich die negative Auslegung von *Curiositas*<sup>353</sup>, der (natur-)wissenschaftlichen Neugierde gegenüber sichtbaren Phänomenen.

Die dogmatische Perspektive *Augustinus'* auf *Curiositas* (auch *Concupiscentia Oculorum*), die lediglich als begehrlisches Interesse an der Äusserlichkeit der Welt, pure Augenlust, Selbstanmassung und Weltverfallenheit, ausgelegt wurde, hat sich bis in die Renaissance erhalten.<sup>354</sup> Diese Thematik dürfte am Hof des Herzogs von Berry bekannt gewesen sein, zumal die Schriften *Thomas' von Aquin* sowie *Augustinus'*, welche *Curiositas* auf diese Weise auslegen, in den Inventaren erwähnt werden.<sup>355</sup>

Die absolute moralische Verfinsterung angesichts des Todes Christi geht einher mit der physischen Präsenz der Sonnenfinsternis. Durch sie werden Dunkelheit und gleichzeitig Blendung hervorgerufen, die metaphorisch auf das Nichtsehen verweisen. Das Interesse der *Brüder Limburg* für die Dialektik von Sichtbarem und Unsichtbarem, Licht und Dunkel zeigt sich nicht nur in den erwähnten Miniaturen, sondern beispielsweise auch im *Astronomischen Menschen* (Abb. 65, S. 92) der *Très Riches Heures*. Die Anspielung auf ein dialektisches Prinzip geschieht durch die Positionierung des vorderen Jünglings am unteren Bildrand, der helles Haar hat und dem Betrachtenden zugewandt ist, während sein Spiegelbild von hinten zu sehen ist und dunkles Haar aufweist.<sup>356</sup>

### Doppelnatur des Sehens

Die Darstellung von diffusem, dunklem Licht, wie sie in den *Très Riches Heures* vorkommt, sowie die erwähnten Gesten des Sehens und Nichtsehens thematisieren die **Ambivalenz des Sehens**, indem gleichzeitig verhüllt und enthüllt, sichtbar und unsichtbar gemacht wird, Licht und Finsternis einbezogen werden.

Die mittelalterlichen Autoren haben die Identität von Sehen und Wissen weiterhin propagiert, während das Spätmittelalter gegenüber jeder Art von Wissen, unabhängig ob durch Sprache oder Sehen vermittelt, skeptisch eingestellt war.<sup>357</sup> In einer Miniatur wie dem *Tod Christi* kommt das Aufbrechen der antiken Vorstellung einer Identität von Sehen, Wissen, Licht und Erkennt-

350 Alistair Smart, Taddeo Gaddi, Orcagna, and the Eclipses of 1333 and 1339, in: Irving Lavin, John Plummer (Hg.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, S. 405.

351 Ebd.

352 Ebd., S. 406.

353 Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2002.

354 Ebd., S. 12.

355 Jean-Luc Deuffic, *La bibliothèque royale du Louvre*, Saint Denis 2004, S. 90, 92, 94.

356 Katrin Kärcher, Der «dunkle Zwilling» im Stundenbuch des Duc de Berry. Überlegungen zu einer Körperdoppelung, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hg. v. Kristin Marek, Paderborn 2006, S. 165-183.

357 Akbari 2004, S. 9.

nis auf paradigmatische Weise zum Vorschein. Während in Antike und Mittelalter vom Primat des Augensinns gesprochen werden kann, wird dieses Ideal im Spätmittelalter auf paradoxe Weise gesprengt, indem gleichzeitig eine grundlegende Skepsis gegenüber dem Sehsinn vorhanden ist, was sich beispielsweise im Einbeziehen der weiteren Sinne äussert. Indes wird gerade durch die negativen Formen der Thematisierung von Sichtbarkeit dieselbe intensiviert. Die erwähnten Bildstrukturen und -themen finden in der Tradition der spätmittelalterlichen Mystik zahlreiche Entsprechungen, was die Thematik des Nichtsehens oder die Skepsis gegenüber dem Licht betrifft.

In der mystischen Vorstellung sind dem Sehen zwei entgegengesetzte Pole einbeschrieben, indem das Sehen sowohl als wahrster, aber auch täuschendster Sinn wahrgenommen wird, weil er die grösste Kapazität hat, die Wahrheit zu zeigen, sie gleichzeitig aber auch zu verfälschen.<sup>358</sup> Sowohl *Augustinus* als auch *Dionysios Areopagita*<sup>359</sup> haben das Sehen ins Zentrum ihrer Gedanken gestellt, *Dionysios Areopagita* zeigt die täuschende Natur des Sehens, denn das, was Wissen erzeugt, führt gleichzeitig auf paradoxe Weise davon weg.<sup>360</sup> Laut Suzanne Akbari wird diese Doppelnatur des Sehens in den zwei Spiegeln des Mittelalters repräsentiert.<sup>361</sup>

Im Zuge der christlichen Mystik wird die antike Assoziation von Licht, Sehen, Wissen und Erkenntnis auf paradoxe Weise in ihr Gegenteil verkehrt: In der dionysischen Tradition schlägt Licht in Dunkelheit um, die mit dem Nichtwissen assoziiert wird. Auch *Dionysios Areopagita* hat bereits zwischen Privation und Transzendenz der Dunkelheit im Sinne der Überfülle von Licht unterschieden.<sup>362</sup> Über *Plotin* und *Dionysios Areopagita* wurde die Thematik der Blendung, die als Katastrophe der Sehkraft angesichts des himmlischen Lichtgrundes gedeutet wurde, in die mittelalterliche Theologie eingespeist.<sup>363</sup> Auf dem Gipfel der Schau, dem *apex theoriae*, schlägt das hellste Sehen in Blindheit um, das absolute Licht in Dunkelheit, das vollkommene Wissen in Unwissenheit.<sup>364</sup> Blindheit wird gerade in der mystischen Literatur ambivalent gebraucht, etwa bei *Meister Eckhart*, der damit die Unfähigkeit zu Erkenntnis assoziiert.<sup>365</sup> Über die Frage nach der Notwendigkeit des Intellekts haben die spätmittelalterlichen Theologen wie *Nikolaus von Kues* debattiert, denn es handelt sich laut letzterem nicht um eine generelle Ablehnung des Intellekts, sondern erst im wissenden Nichtwissen, der *Docta Ignorantia*<sup>366</sup>, kann das überhelle Licht in Form von Dunkelheit geschaut werden.<sup>367</sup> In seiner Theologie befindet sich der Eingang in die mystische Dunkelheit an der Grenze des diskursiven Denkens.<sup>368</sup>

Während im vorherigen Kapitel eingehend auf die Frage von *Absentia Lucis*

358 Akbari 2004, S. 7.

359 Siehe S. 25, Anmerkung 103, genaue Angaben zur historischen Person Dionysios Areopagitas.

360 Akbari 2004, S. 6.

361 Ebd., S. 7.

362 Ysabel de Andia, L'entrée dans la ténèbre divine et le feu de l'esprit, in: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance (Le savoir de Mantiche 10), Paris 2004, S. 361.

363 Sloterdijk 2007, S. 95.

364 Ebd.

365 Michael Egerding. Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik 2, Paderborn 1997, S. 93.

366 Siehe ausführliche Erläuterungen zu *Docta Ignorantia* S. 210 f.

367 William J. Hoye, Die Vereinigung mit dem gänzlich Uerkannten nach Bonaventura, Niklaus von Kues und Thomas v. Aquin, in: Tzotcho Boiadjev (Hg. et al.), Die Dionysius-Rezeption im Mittelalter. Internationales Kolloquium in Sofia vom 8. bis 11. April 1999 unter der Schirmherrschaft der Société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale, Turnhout 2000, S. 481.

368 Sondag 2004, S. 129, Siehe ausführliche Thesen zu Mystik in Kapitel 4.5., S. 196.



Abb. 64: Orcagna, *Sonnenfinsternis*, Fresko des Triumphs des Todes, 1344/45.



Abb. 65: Gebrüder Limburg, *Der Astronomische Mensch*, Très Riches Heures, 1411/12-16.

und damit auf die Zusammenhänge von Licht, Dunkelheit und Schatten eingegangen wurde, muss in einem weiteren Kapitel die Beziehung von Licht und Farbe im dunklen Bild auseinandergesetzt werden. Wie bereits erwähnt, bedeutet Licht immer auch Sichtbarkeit und damit Farbe. Die spärlichen Beleuchtungssituationen bei Nacht erlauben demnach keine bunte Farbenfülle, wie sie durch das Licht des Tages hervorgerufen wird. Es fragt sich, welche Farbe das Licht bei Nacht hat oder welche Farben der Gegenstände durch eingeschränkte Lichtsituationen hervortreten. Die Abwesenheit des Lichts bedeutet ebenso die Abwesenheit von Farbe, deshalb befasst sich das folgende Kapitel mit der Gestaltung des optischen Phänomens von *Absentia Coloris* in den frühen Nachtdarstellungen.



## 2 ***Absentia Coloris.*** **Farbästhetik des Dunkeln**

Die Absenz von Licht und vor allem von Farbe bedeutet für die Malerei und insbesondere für die Buchmalerei des Spätmittelalters eine Provokation, speist sie sich doch aus besonders leuchtenden und bunten Farben. Das Fehlen von Farbe im Sinne von Monochromität lässt sich nur sehr selten beobachten. Es fragt sich, auf welche Weise Farbe im 15. Jahrhundert wahrgenommen wurde. Inwiefern wurden Farben als hell und dunkel, bunt oder unbunt klassifiziert? Galten Schwarz und Weiss als Farben, und existierte der Begriff des Monochromen? Sind die jeweiligen Farben ikonologisch aufgeladen? Welche sozialen oder ideologischen Funktionen erfüllen sie? Was kann anhand der frühen Nachtdarstellungen über das Farbempfinden im 15. Jahrhundert ausgesagt werden?

Nacht wird sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur seit der Antike mit den Farben Schwarz, Blau oder dunklem Grau assoziiert. Es fragt sich, welche Bedeutungen diesen Farben zukommen und seit wann und an welchen Orten sie mit Nacht assoziiert wurden.

Gerade bei der Beschäftigung mit den Farben der Antike und des Mittelalters ist Vorsicht geboten, denn die gegenwärtige Auffassung von Farbe sollte nicht auf eine vergangene Epoche oder Gesellschaft projiziert werden. Jede Farbbeschreibung ist immer auch eine Farbinterpretation, denn jede Farbe hat eine Geschichte, die mithilfe der historischen Imagination rekonstruiert werden kann.<sup>369</sup> Michel Pastoureau fasst die Farbe als komplexes, kulturelles Konstrukt auf, das als soziales Phänomen innerhalb des historischen Kontextes gesehen werden muss.<sup>370</sup>

Während im ersten Kapitel vor allem die atmosphärischen Qualitäten von Licht und Dunkelheit herausgearbeitet wurden, soll in Kapitel 2 deutlich werden, dass ein weiteres, entscheidendes Kriterium für die Wiedergabe der Nacht in der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts eine neue Art von Farbwahrnehmung und damit eine neue Auffassung der Beziehung von Licht und Farbe darstellt. Wie bereits anhand des Lichts gezeigt wurde, sind zwei Traditionsstränge für die Wiedergabe der Farbe in den frühen Nachtdarstellungen dominant. Mit dem diffusen Licht gehen eher monochrome Farben einher, während die starken Helldunkelkontraste durch die Wechselwirkung von Buntheit und Schwärze entstehen.

### 2.1. **Monochrome Dunkelheit**

Es sind wiederum die Illuminationen der *Brüder Limburg*, welche erstmals Nacht und Dunkelheit mit Monochromität in Beziehung setzen. Umberto Eco hat auf die ungewöhnliche Farbigkeit in den *Très Riches Heures* hingewiesen:

«(...) man sehe nur, mit wieviel Sinn für beinahe abstrakte farbliche Lösungen sie (Brüder Limburg) es vermochten, monochrome Bildstreifen zu komponieren (...).»<sup>371</sup>

Um die Farbigkeit der Miniaturen des *Todes Christi* (Abb. 2, S. 10) der *Très Riches Heures* sowie der *Belles Heures* (Abb. 66, S. 96) korrekt beschreiben zu können, ist es notwendig, moderne Begrifflichkeiten bezüglich Farbwahrnehmung hinzuziehen. Farbton, Farbsättigung, Farbhelligkeit sowie die Unterscheidung von bunten und monochromen Farben sind Hauptkriterien, was

369 John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1990, S. 67.

370 Pastoureau 2001, S. 7.

371 Eco 2004, S. 117.

die Farbwahrnehmung des menschlichen Auges betrifft. Es ist nicht anzunehmen, dass die *Brüder Limburg* von Begrifflichkeiten wie Monochromie oder Sättigung ausgegangen sind.

Der *Tod Christi* der *Belles Heures* (Abb. 66, S. 96) ist ein frühes Zeugnis für die Darstellung einer übernatürlichen Finsternis zum Zeitpunkt des Todes Christi, die sich in Form einer natürlichen Sonnenfinsternis manifestiert. Auf den ersten Blick wirkt die Miniatur der *Belles Heures* vollkommen monochrom, einzig der orange-gelbe Lichtstrahl, der vom Himmel in die Seitenwunde Christi zielt, scheint die farblose Szenerie zu durchbrechen.

Im *Tod Christi* der *Belles Heures* wurde die Farbigkeit auf ein absolutes Minimum reduziert, man kann jedoch nicht von vollkommener Monochromität sprechen, denn die Grauwerte sind differenziert gestaltet und unterscheiden sich hinsichtlich der Farbsättigung und der Helligkeit des Graus. Damit steht der *Tod Christi* der *Belles Heures* den traditionellen *Grisaillen*, wie sie beispielsweise bei *Jean Pucelle* (Abb. 67, S. 96) vorkommen, sehr nahe. Die Darstellungen der Sonnenfinsternis können als unbunt, aber nicht unbedingt als dunkel bezeichnet werden, da die Grauwerte relativ hell sind, sodass überall perfekte Sichtbarkeit herrscht. Demnach kann Monochromität sowohl opake Schwärze, die für das menschliche Auge nicht mehr zu durchschauen ist, aber auch helle und unbunte Grauwertigkeit bedeuten.

Das Kolorit der *Belles Heures* wird in den *Très Riches Heures* auf subtile Weise weiterentwickelt. Während in den *Belles Heures* lediglich die Helligkeitsstufen der verschiedenen Grautöne variiert wurden, beinhaltet der *Tod Christi* der *Très Riches Heures* unterschiedliche Formen der Sättigung von Grau. Der Mantel Mariens ist beispielsweise in Blaugrau gehalten, während das Gewand des sitzenden alten Mannes unter dem Kreuz eher zu einem Graubraun tendiert. Was den Himmel und den Erdboden betrifft, kann von einem grünstichigen Grau die Rede sein. Der Grundton des Inkarnats ist ebenfalls Grau, das von einem rötlich-rosigen Schimmer überzogen wird. In den Kopfbedeckungen der Umstehenden können zudem mehr als 10 verschiedene Farbabstufungen ausgemacht werden.

Hierin zeigt sich die koloristische Meisterschaft der *Brüder Limburg*, was die illusionistische Darstellung der Atmosphäre einer Sonnenfinsternis betrifft. Die Lichtverhältnisse derselben verhindern das Auftreten von bunten Farben, indem sie alles mit einem grau-grünen, dunklen Schleier überziehen. Dies bedeutet nicht die völlige Auslöschung jeglicher Buntfarbigkeit. Unter dem dunklen Schleier bleiben die Farbwerte, wie sie bei Tageslicht erscheinen, schwach erkennbar.

Zu einem sehr frühen Zeitpunkt beobachten die *Brüder Limburg* die Wechselwirkungen von Licht und Farbe unter bestimmten Dunkelheitsbedingungen der Atmosphäre. *Absentia Lucis* führt unweigerlich zu *Absentia Coloris*, womit ausgesagt wird, dass die Farbe eine Funktion des Lichts ist.<sup>372</sup> Während in *Ego Sum* verschiedene Farbtöne wie Blau, Braun, Grau und Grün erkennbar bleiben, herrscht im *Tod Christi* der Farbton Grau vor, der nur bezüglich der Sättigung variiert wird. Zudem ist in beiden Miniaturen die Abdunkelung der Farben mit Schwarz festzustellen, wodurch auf die Veränderung der Farbhelligkeit bei Nacht und Sonnenfinsternis reagiert wird. Die Veränderung der Farbsättigung bei Nacht ist das komplizierteste Problem für die Nachtdarstellungen.

Erwin Panofsky hat die Farbigkeit der Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* sehr vereinfacht beschrieben, indem er behauptete, dass die satten Farben lediglich abgedunkelt wurden.<sup>373</sup> Sein dreistufiges Fortschrittsmodell,

372 Siehe Kapitel 2.3. zu Licht, Farbe, Optiktheorie, S. 102.

373 Panofsky 2001, S. 236.

das er für das Nachtstück in den Niederlanden entworfen hat, bezieht sich ebenfalls auf die Farbigkeit der Nacht bei *Van Eyck*. Panofsky sieht in *Ego Sum* der *Brüder Limburg* eine «nocturne negative», was bedeutet, dass es sich um ein Bild handelt, das den Eindruck von Nacht nur so vermittelt, als dass es vollkommen ohne Farbe auskommt.<sup>374</sup> Die zweite Stufe der Nachtdarstellung wird laut Panofsky in der *Gefangennahme Van Eycks* (Abb. 9, S. 30) realisiert. Die «nocturne positive» der *Gefangennahme Van Eycks* zeigt sich darin, dass der nächtliche Eindruck durch Farben, die sich von denjenigen des Tages unterscheiden, erweckt wird.<sup>375</sup> Wie gezeigt wurde, wird diese Beobachtung bereits in den *Très Riches Heures* gemacht.

Zudem hat er übersehen, dass die *Brüder Limburg* hinsichtlich der Sättigung der Farben bei Tag und Nacht unterschieden haben. Wenn man zum Beispiel das Blau des Nachthimmels von *Ego Sum* mit den Himmelsdarstellungen der Kalenderbilder vergleicht, wird deutlich, dass für letztere ein helles, sattes Lapislazuli-Blau verwendet wurde, während das nächtliche Blau einen Petrolstich aufweist, sodass davon ausgegangen werden kann, dass für die Nachtfarben bunte Töne abgemischt wurden, wodurch gebrochene, sehr seltene Farben entstanden sind.

Für die *Brüder Limburg* ist nicht mehr die tatsächliche Farbe eines Gegenstandes massgebend, wie er bei Tageslicht gesehen wird, sondern die ihn umgebende Atmosphäre, deren Licht- und Farbcharakter bestimmend für alle Bildelemente wird. Die genannten Maler interessieren sich entgegen der mittelalterlichen Farbauffassung eher für Tonalität und Farbnuancen als für Farbsättigung und Farbhelligkeit.

Womit die *Brüder Limburg* bereits im Bild experimentiert haben, dies hat *Alberti* in der Theorie nicht unterschieden.<sup>376</sup> Laut James S. Ackermann negierten die humanistischen Theoretiker oftmals die Empirie, um die Autorität der etablierten Optiktheorien zu bewahren.<sup>377</sup>

Gerade für das Medium der Buchmalerei mögen derart dunkle Bilder, die mit monochromen, ungesättigten, ja schwierigen Farben auskommen, provozierend gewirkt haben. Dass die Beobachtungen der *Brüder Limburg* bezüglich Licht und Farbe bei Nacht kaum Resonanz fanden, kann auf verschiedene Arten begründet werden.

Für die Handschrift ist historisch gesichert, dass sie nicht vor 1485 in der Bibliothek des *Herzogs von Berry* aufgefunden wurde.<sup>378</sup> Dies könnte ein Grund dafür sein, dass die *Très Riches Heures* bis zu diesem späten Zeitpunkt nicht rezipiert worden sind. Weiter ist das Medium Buchmalerei ungeeignet, die Bilder einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Die Bestimmung der Bücher für die private Andacht der Fürsten hatte über den Tod des Herzogs hinaus ihre Geltung. Die Bücher wurden weitervererbt, geschenkt oder verkauft, jedoch ausschliesslich innerhalb eines geschlossenen Zirkels des europäischen Adels, wobei der burgundische Hof dominant blieb.

Drittens kann anhand der exotischen Ästhetik des Dunkeln argumentiert werden, was zu dieser Zeit eine Seltenheit darstellt. Auch innerhalb der Handschrift wird die Besonderheit der beiden Nachtdarstellungen immer wieder hervorgehoben, wobei die Äusserungen der heutigen Forschungsliteratur positiv ausfallen. Für den spätmittelalterlichen Betrachtenden müssen derartige Darstellungen von Dunkelheit befremdend gewirkt haben, und zwar aufgrund der Kombination von Dunkelheit und Monochromität. Das

374 Panofsky 2001, S. 236.

375 Ebd.

376 James S. Ackerman, *Alberti's Light*, in: Irving Lavin, John Plummer (Hg.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, S. 24.

377 Ebd., S. 14.

378 Siehe Kapitel zu Provenienz, S. 32.





Abb. 66: Brüder Limburg, *Kreuzigung Christi*, Belles Heures, 1405-09.



Abb. 67: Jean Pucelle, *Gefangennahme und Verkündigung*, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, um 1324-28.

monochrome, seltene Kolorit der Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* ist im frühen 15. Jahrhundert einzigartig.

Wie bereits erwähnt, kannte *Barthélemy d'Eyck* die *Très Riches Heures*, weshalb deren Farbigkeit im *Liebestbrannten Herzen* rezipiert wurde.

*Barthélemy d'Eyck* arbeitete selbst um 1445 am Kalender der *Très Riches Heures*.<sup>379</sup> Die *Très Riches Heures* gingen aus dem Nachlass des Herzogs von Berry an Yolande von Aragon, der Mutter Renés, der Codex wurde in Angers oder Saumur aufbewahrt.<sup>380</sup> Die Mutter Renés von Anjou, Yolande von Aragon kaufte zudem die *Belles Heures* des Herzogs von Berry.<sup>381</sup> König schreibt dazu:

«Farbe, Licht und Pinselführung konnte *Barthélemy d'Eyck* von den Gebrüdern Limburg lernen, obwohl diese schon tot waren; denn gegen die Prinzipien einer Kunstgeschichtsschreibung, die von einer kontinuierlichen und seit Alois Riegl als gesetzmässig angesehenen Entwicklung ausgeht, waren die *Très Riches Heures* in ihrer Entstehungszeit so gut wie wirkungslos. Sie haben aber an jenen Punkten, da sie auch nur für kurze Momente Künstlern in die Hände kamen, auf jede neue Generation wie eine Offenbarung gewirkt. Man wusste von dieser Strahlkraft schon, seit man ermitteln konnte, dass die habsburgische Statthalterin *Margarete von Österreich* den Codex in Mecheln ihrem Buchmaler *Gérard Horenbout* ans Herz gelegt hatte, als dieser den Kalender des *Breviarum Grimali* zu gestalten hatte.»<sup>382</sup>

Obwohl *Barthélemy d'Eyck* wiederum neue Erkenntnisse bezüglich Licht und Farbigkeit bei Nacht in den Bildern reflektiert, kommt den *Très Riches Heures* vorbildhafter Charakter für die Illuminationen der *Rast am Brunnen der Fortuna* (Abb. 14, S. 38) sowie der *Liebesinsel* (Abb. 18, S. 39) zu. Jegliche Buntfarbigkeit und Leuchtkraft der Farbe wird im nächtlichen Aussenraum zugunsten von stark abgedunkelten und entsättigten Farben eliminiert.

379 Ferré 2010, S. 126.

380 König 1996, S. 79.

381 Gautier 2010, S. 29.

382 König 1996, S. 81. Cazelles betont, dass dies durch keine verlässliche Quelle gesichert sei, siehe Cazelles 1984, S. 59.

In der Miniatur des *Brunnens der Fortuna* versteht es der Maler trotz der extrem dunklen Farbe, das Kolorit tonal abzustufen, sodass Grün-, Blau- und Brauntöne durch Beimengung von Grau einander angeglichen werden. Das Gewand von *Désir* sowie die Mähne von *Franc Vouloir* sind bei Tageslicht weiss, im nächtlichen Aussenraum wirken sie graublau. Das Grün der Wiese entspricht demselben Entsättigungs- und Dunkelheitsgrad wie das Blaugrau von *Désirs* Gewand, nur der Farbton wurde modifiziert, wobei die Grautönung ähnlich ist, sodass der farbliche Unterschied kaum ins Auge sticht. *Barthelemy d'Eyck* vermeidet ebenso wie die *Brüder Limburg* starke Farbkontraste, indem er die einzelnen Farbtöne durch einen Grauschleier einander angleicht. Dunkles Braun wird für die Baumstämme, die Lanze sowie für das Fell von *Franc Vouloir* gewählt, wobei diese drei Farben in ihrer Tonigkeit fein differenziert werden. Vor allem in der Darstellung der beiden Pferde sind die einzelnen Farbtöne kaum merklich unterschieden, sodass der Betrachtende Mühe hat, die einzelnen Gliedmassen und Objekte auseinanderzuhalten. Die Farbe wird bewusst als Mittel zur Reduktion von Sichtbarkeit eingesetzt.

Dass Farbe verhüllend wirken kann, mag angesichts ihres erhellenden und zeigenden Charakters in den übrigen Illuminationen erstaunen. *Barthélemy d'Eyck* arbeitet mit hellen Details wie dem aufblitzenden Steigbügel oder der hellen Mähne von *Franc Vouloir*, die er wie Fixpunkte als Orientierungshilfe für das Auge des Betrachtenden im Bild einsetzt. Das Auge kann sich von diesen Evidenzpunkten weiter in die obskuren Schichten des Bildes fortbewegen, wobei diese Basis von Visualität potentiell weitere Bildinformationen in sich trägt. Nebst der Verunklärung der Farben und des Lichts wählt der Maler eine gestaffelte Darstellung der beiden Pferde, wodurch weitere Hindernisse für das Auge des Betrachtenden entstehen. Mitunter sind es die exakten Konturen, die einen Rest an Sichtbarkeit garantieren, während die Farben durch die Dunkelheit der Nacht fast gänzlich in einem dunklen Grau verschwimmen.

So sind beispielsweise auch für das letzte Nachtbild *Die Ankunft bei der Liebesinsel* gewisse Bilddaten wie beispielsweise die Farbigkeit der *Einschiffung zur Liebesinsel* (Abb. 17, S. 39) notwendig, um jene des Nachtbildes richtig zu verstehen.<sup>383</sup> Die Gewänder der beiden Frauen auf dem Boot weisen im Nachtbild beinahe dieselbe Farbe auf, während Folio 51 Verso deutlich macht, dass sie je ein blaues und ein grünes Kleid tragen. Durch die nächtliche Dunkelheit kann der Farbton im Nachtbild nicht mehr unterschieden werden, sodass verschiedene Farben wie Grün und Blau einem ähnlichen Blaugrau unterworfen werden. Jene Bildgegenstände, die im Tagbild weiss waren, wie beispielsweise das Gewand von *Désir* oder die Schleier der Damen sowie das eingerollte Segel, haben bei Nacht einen hellen blaugrauen Ton angenommen. Aufgrund der subtilen Farbveränderung bei Nacht muss nicht nur die Farbästhetik, sondern auch die Farbtechnik hervorgehoben werden, denn die empirische Herstellung derart subtiler, seltener Farbtöne und Nuancen erforderte ein profundes Wissen, was die Farbherstellung und -mischung betrifft. In beiden erwähnten Miniaturen wurden ebenfalls schwach gesättigte Farben verwendet, was bedeutet, dass den bunten Farben zusätzlich Grau beigemischt wurde, sodass die Farben ihre Leuchtkraft, die sie bei Tageslicht haben, verlieren und als gebrochen bezeichnet werden können.<sup>384</sup>

In der *Eingangsminiatur* (Abb. 13, S. 38) des *Liebentbrannten Herzens* zeigt *Barthélemy d'Eyck*, wie sich die Farben bei künstlicher Beleuchtung im Innenraum verändern. Die Illusion der dunklen Atmosphäre, die von einer einzi-

383 Siehe dazu Kapitel 5.2, peripatetisches Sehen, S. 221.

384 Siehe dazu Kapitel 3, ausführliche Beschreibung der Pigmente und Maltechniken, S. 135 f.

gen Lichtquelle beleuchtet wird, kommt einerseits durch die Abdunkelung mit Schwarz zustande sowie durch die Modellierung in helle und verschattete Partien. Der Maler zeigt hier keine Entsättigung oder Farbtonveränderung, sondern lediglich Unterschiede bezüglich der Farbhelligkeit. So wird zum Beispiel deutlich, dass der graue Behang des Betts auf der rechten Seite, in vollem Licht betrachtet, Weiss wäre, denn der Zipfel am unteren Bettrand ragt in den Lichtstrahl hinein, sodass deutlich wird, dass die tatsächliche Farbe der Decke Weiss ist. Blau, Weiss und Rot sind somit die Grundtöne im Bild, die mittels feiner Helligkeitsabstufungen variiert werden. Die lichthaltigen Teile werden in matten Goldtönen dargestellt.

Indem Barthélemy eine reduzierte Palette von bunten Farben verwendet und diese in den indirekt beleuchteten Partien mittels Grau mattiert, unterstreicht er mittels des Kolorits die Intimität und Verschwiegenheit der nächtlichen Kammer.<sup>385</sup> Die Dialektik des Entbergens und Verhüllens wird auf der Ebene der Farben aufgenommen, indem Lichthaltigkeit und Buntheit derselben nur an den stark beleuchteten Stellen zum Vorschein kommen.

Baldine Saint-Girons ist der Meinung, dass *Barthélemy d'Eycks Eingangsminiatur* von *Piero della Francesca* (Abb. 55, S. 75) inspiriert wurde. Ein Italienbesuch *Barthélemys* ist bis jetzt nicht gesichert, der Austausch zwischen dem Hof *Renés von Anjou* und der italienischen Kunst und Literatur ist auf breiter Ebene bezeugt worden.<sup>386</sup> Aufgrund ikonografischer Details wie beispielsweise des schlafenden Königs, der Traumthematik, des Gestus des Aufstützen des Kopfes, der vorhangähnlichen Draperien sowie der nächtlich-intimen Stimmung sind die beiden Nachtbilder vergleichbar. Was das Kolorit sowie die Lichtwirkung betrifft, weichen die beiden Bilder voneinander ab. *Piero della Francesca* arbeitet mit scharfen Konturen und harten Helldunkel-Kontrasten, während *Barthélemy d'Eyck* eine diffuse Lichtstimmung erzeugt, worin Farben und Formen weich ineinander übergehen.

## 2.2. Bunte Nächte

Die meisten Nachtdarstellungen nach 1450 zeigen extrem bunte, grelle und leuchtende Farben bei Nacht. Diese Buntheit geht oftmals eine enge Verbindung mit einem starken Helldunkel ein, wobei opake Schwärze oftmals nicht nur von Lichtquellen und Lichtstrahlen abgesetzt wird, sondern auch von der Buntfarbigkeit. Dies ist vor allem bei Darstellungen von künstlichem Licht im Innenraum der Fall, das die Lokalfarben intensiver hervortreten lässt als bei Tag, während bei Landschaftsdarstellungen in Bezug auf die Buntheit zurückhaltender vorgegangen wurde. Die opake Schwärze nötigt oftmals die Farben und das Licht, sich zu konzentrieren.<sup>387</sup> Dabei handelt es sich quasi um ein Alles-oder-Nichts-Prinzip, denn entweder triumphieren die Lokalfarben, oder sie verschwinden ganz.<sup>388</sup>

Für die Illuminationen *Le Bal des Ardents* (Abb. 61, S. 81) des *Dresdner Gebetbuchmeisters* sowie die *Verschörung gegen Alexander* aus dem *Roman d'Alexandre* (Abb. 68, S. 102) beispielsweise bedeutet Licht im dunklen Innenraum Lokalfarbigkeit. Der Raum in der *Alexanderminiatur* wird durch ein indirektes Licht, das am linken Bildrand als orangefarbener Schein sichtbar ist, erleuchtet. Eine zweite künstliche Lichtquelle bilden die drei Fackeln, welche die

<sup>385</sup> König 1996, S. 27.

<sup>386</sup> Bianciotto 2010, S. 85.

<sup>387</sup> Saint-Girons 2006, S. 292.

<sup>388</sup> Ebd.



Diener von hinten hoch über den Tisch halten. Dadurch werden die Tafel sowie die Verschwörer von oben beleuchtet, was der Maler durch die Hervorhebung der bunten Partien der Gewänder und Hüte betont. Dort, wo das Fackellicht auftritt, wirken die Grün-, Rot- und Blautöne hell und leuchtend. Die verschatteten Partien werden mittels Schwarz abgetönt, wobei die Intensität der Schraffierung je nach Lichtstärke variiert wird. Der Maler hat den von oben einfallenden Lichtschein genau beobachtet. So hat er beispielsweise die Gesichter im oberen Bereich hell belassen, während er sie unter den Augen und am Kinn schwarz abschattiert hat. Dasselbe gilt für die Gegenstände auf dem Tisch, die starke Schlagschatten auf das weisse Tuch werfen.

Für diffuse, monochrome Nachtwirkungen wie Halbschatten, zweideutige Dunkelheiten, die nicht hundertprozentige Sichtbarkeit garantieren, sowie das Ungefähre der dunklen Atmosphäre hat dieser Maler keinen Sinn. Fast geometrisch genau teilt er die einzelnen Partien in bunte und verschattete Bereiche ein, sodass die Figuren nicht von Licht und Dunkelheit umflossen zu sein scheinen.

So wird beispielsweise keine innerbildliche Beziehung zwischen Lichtquelle, Lichtstrahl und dem Auftreffen des Lichts auf den Objekten hergestellt. Der Maler zeigt sozusagen das Resultat des auftreffenden Lichts auf die Objekte, ohne das Licht in der dazwischen liegenden Atmosphäre wirksam werden zu lassen. Deshalb entstehen die extremen Kontraste zwischen Buntheit und Schwärze.

Der *Meister des Dresdner Gebetbuches* hat sich mit ähnlichen Problemen befasst und komplexere Lösungen für den halbwegs beleuchteten Innenraum bei Nacht gefunden. Die vorherige Miniatur weist eine starke Unter- sowie Nahsichtigkeit auf, während die Szene des *Bal des Ardents* (Abb. 61, S. 81) von schräg oben aus der Ferne zu sehen ist. Es scheint, als ob der Betrachtende sich ebenfalls auf der Galerie befinden würde, die auf der linken Seite des Bildes für die Musikanten aufgebaut ist.

Der dunkle Innenraum wird durch verschiedene künstliche Lichtquellen erleuchtet, die überall im Raum verteilt sind. Während im *Alexanderroman* eine relativ homogene sowie helle Atmosphäre herrscht, beleuchten die Lichtquellen des *Bal des Ardents* die Szenerie spärlicher und fetzenhafter, sodass die Heterogenität von Hell und Dunkel, Buntheit und Schwärze im Raum wahrnehmbar wird. Zudem wird die Illusion erzeugt, dass hinter dem drapierten Vorhang, der den gesamten Hintergrund für die Szene einnimmt, der Raum sich im Dunkeln verliert, indem opake Schwärze ins Bild gesetzt wird. Anders als im *Alexanderroman* wird hier ein atmosphärisches Halbdunkel inszeniert, worin Buntheit und Schwärze einen spannungsreichen Kontrast eingehen. Überall dort, wo das Licht der Fackeln auf den Gegenständen auftrifft, entsteht Buntheit, aber nur fragmentarisch und nicht flächendeckend wie im *Alexanderroman*. Der Grossteil der Miniatur ist in dunklen Braun- und Schwarztönen gehalten, Farbigkeit blitzt nur ab und an aus den dunklen Tönen hervor. Zudem versteht es der *Dresdner Gebetbuchmeister*, die Schatten in der nur teilweise erhellten Atmosphäre zu gestalten. Das Licht kommt von oben und von der Seite, sodass die Festgesellschaft dementsprechend beleuchtet wird.

Der Maler nimmt keine Rücksicht auf vollkommene Sichtbarkeit im Bild, was beispielsweise anhand der verunklarenden Schlagschatten gezeigt werden kann. Sie sind einerseits auf dem Boden zu sehen, sie bilden sich aber an und zwischen den einzelnen Objekten, womit klar auf die künstliche Beleuchtung verwiesen wird, denn bei Tageslicht würden keine derartigen Schatten entstehen. Oft werden die Figuren von oben beleuchtet, sodass die Hüte bunt und hell aufleuchten, während die Gesichter im Schatten liegen. Die Illusion, dass das Licht von den Tanzenden sowie von den Fackeln im oberen Bereich

der Illumination ausgeht, wird durch die dunklen Rückenfiguren, die gegen den Betrachtenden gewendet sind, verstärkt. Sie bilden eine Art Kreis um einen hell erleuchteten, bunten Innenraum. Einzelne Männer stehen am rechten Bildrand unter der Galerie, sodass Teile ihres Körpers von der Dunkelheit im Hintergrund verschluckt werden und nur einzelne Glieder bezüglich Form und Farbe wahrnehmbar sind.

Solche Elemente unterstützen den geheimnisvollen Charakter der Darstellung, indem sie dem Betrachtenden keine vollständige Klarheit und Sichtbarkeit offenbaren. Der Maler vermeidet im Gegensatz zu jenem des *Alexanderromans* exakte Linien und scharfe Konturen, was den Effekt der nächtlichen Atmosphäre ungemein unterstützt. Die exakten Übergänge der Objekte und Figuren sind nicht mehr im Detail wahrnehmbar, was die Dunkelheit räumhaltig wirken lässt. Während die monochromen Nachtdarstellungen das unsichere Umherwandern des Blicks herausfordern und durch die Trübe der Farbigkeit und Ungenauigkeit der Form Unsicherheit beim Betrachtenden hervorrufen, wird der Blick in den meisten buntfarbigen Nachtdarstellungen fokussierend in Szene gesetzt.

Wahre Meisterschaft verrät der Maler in Bezug auf die Darstellung der vier Brennenden. Sie bilden ein wildes Knäuel, dessen Bewegung durch die strichartige Pinselführung intensiviert wird. Die einzelnen pastosen Pinselstriche sollen die Federn sowie die züngelnden Flammen des Feuers wiedergeben. Einzelne Glieder wie Hände und Gesichter, die Entsetzen ausdrücken, tauchen aus dem für den Blick des Betrachtenden kaum zu entwirrenden Knäuel der Brennenden auf.

Die Bezeichnungen «bunt, hell, leuchtend» usw. in Bezug auf eine Farbe sind immer auch relativ zu sehen, denn verglichen mit den *Très Riches Heures* sind die Farben der *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* (Abb. 13, S. 38) als bunt zu bezeichnen, während sie im Vergleich mit dem *Bal des Ardents* (Abb. 61, S. 81) eher abgetönt und gebrochen wirken. Eine derart schillernde Leuchtkraft und Prachtentfaltung der bunten Farben, wie es im *Bal des Ardents* der Fall ist, kann für andere Illuminationen kaum beobachtet werden. Die opake Schwärze hat hier klar die Funktion, den kontrastierenden Hintergrund für die Entfaltung der prächtigen Farbigkeit zu gewährleisten. Nicht nur das Licht wird hier in eine Kostbarkeitsmetaphorik eingebunden, sondern auch das leuchtende Kolorit als Funktion und Folge der hellen Beleuchtung im nächtlichen Innenraum.

Der Maler legt nicht nur Wert auf die Präsentation der strahlenden Farben, die wie kostbare Juwelen aus dem Dunkel aufblitzen, sondern ebenso auf deren Stofflichkeit, die er mit Hilfe von Licht- und Schatteneffekten zu imitieren versucht. Die Textur des schweren, roten Samtvorhangs kommt wunderschön zur Geltung, indem der Maler ihn an jenen Stellen, wo er zusammengefasst wird, mit dunklem Schwarz subtil abschattiert, sodass die Illusion einer samtartigen Oberfläche entsteht, welche die Farben sofort verschluckt, wenn sie nicht im vollen Licht zu sehen ist. Das verhaltene Schimmern des goldenen Brokatvorhangs im Hintergrund wird durch die feine Abstufung der Helligkeiten innerhalb des Goldtons erreicht. Transparente Stofflichkeit wird in den Schleiern der Damen dargestellt sowie in den Wasserlachen auf dem Boden, worin der Lichtschein aufglänzt.

Aufgrund von Vorkenntnissen aus anderen Handschriften, aber sicherlich auch durch seine eigene vertiefte Betrachtung des täglichen Wechsel von Hell und Dunkel, Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung weisen *Simon Benings* Nachtminiaturen des *Stundenbuchs Albrechts von Brandenburg* (Abb. 69–76, S. 104–105) eine Kombination der beiden dominanten Traditionen des Nächtlichen im 15. Jahrhundert auf. Sie fallen zeitlich schon in die

erste Hälfte des 16. Jahrhunderts und können deshalb als sehr späte Manifestationen nächtlicher Dunkelheit im Bild bezeichnet werden.

Während die Landschaften der Nachtdarstellungen im Hintergrund eher dem monochromen Prinzip folgen, werden die Vordergrundszenen dem Kontrast von Buntheit und Schwärze unterworfen.

Im *Gebet in Gethsemane* (Abb. 69, S. 104) wählt *Bening* für die Landschaft fahle Grün- und Grautöne, die kahlen Bäume werden in dunklem Schwarzgrau koloriert, und einige in der Ferne liegende Hügelzüge sind durch die Dunkelheit der Nacht petrolblau gefärbt. Indem *Bening* die Landschaft sowie den Himmel in jener naturalistisch-monochromen Manier wiedergibt, folgt er der Tradition der *Brüder Limburg* oder *Barthélemy d'Eycks*. Die Beobachtung, dass künstliche Lichtquellen ein starkes Licht verbreiten und somit die Farben in ihrer Buntheit zum Ausdruck bringen, dürfte wohl auf Darstellungen der Nacht im Innenraum zurückgehen, wie beispielsweise den *Bal des Ardents*.

Beide Prinzipien folgen einem sehr naturalistischen Ideal, indem sie die genaue Wirkungsweise des Lichts und der Farben in der jeweiligen Umgebung untersuchen. Gerade aber die Kombination von beiden Traditionen, wie sie bei *Bening* zum Ausdruck kommt, mag angesichts jenes illusionistischen Ideals beider Prinzipien irritieren. Aufgrund der Kombination von Buntheit und Monochromität entsteht die ganz eigene Wirkung der Nachtdarstellungen *Benings*, worin sich Illusionismus und Stilisierung die Waage halten. Wie die meisten Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts sind jene von *Simon Bening* auf hohe Sichtbarkeit hin angelegt, indem sämtliche Details in äusserster Genauigkeit wiedergegeben werden. Das verhüllende Element der Nacht spielt bei *Bening* praktisch keine Rolle mehr. Vielmehr versucht er den Farbenreichtum sowie die Klarheit der Darstellung in den Fokus seiner Nachtdarstellungen zu rücken, wobei er sich wohl eher an nächtlichen Tafelbildern des ausgehenden 15. Jahrhunderts orientiert haben dürfte als an den frühen Nachtbildern der Buchmalerei. *Dieric Bouts Gefangennahme* (Abb. 44, S. 72) sowie dieselbe Szene des Triptychons *Dreux Budé* (Abb. 77, S. 106) könnten für *Bening* vorbildhaft gewesen sein.

In der Handschrift des *Hortulus Animae* (Abb. 63, S. 84) der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien wird gezeigt, dass nächtliche Dunkelheit mittels bunter und leuchtender Töne suggeriert werden kann. Der Maler hat sich hier mit dem Problem befasst, auf welche Weise die Farben bei Dämmerung aufgenommen werden, wenn das Licht der Sonne schon relativ stark ist. Der Übergang von Tag und Nacht, die Anwesenheit des ersten Lichts haben diesen Maler fasziniert, womit er auf die Augenblicklichkeit des Moments dieser Lichtstimmung hinweist und im Bild einzufangen versucht.

Er bedient sich der sogenannten Luftperspektive, indem er die Stadt im Hintergrund vollkommen im blauen Dunst der Dämmerung darstellt, während die Objekte im Vordergrund durch die aufgehende Sonne bereits in Farbe sichtbar werden.

Da die Sonne noch nicht aufgegangen ist, sind die Wellen des Flusses in dunklem Blau dargestellt, worauf der morgendliche Lichtglanz verhalten in Erscheinung tritt. Auch hier zeigt sich das Konzept von *Absentia Lucis* nur bedingt, denn das reduzierte Licht ist in der Lage, die Buntheit der Farben zu zeigen, nur ist es nicht derart stark, dass letztere in vollster Leuchtkraft und mit Glanzelementen versehen hervortreten.





Abb. 68: *Nächtliche Verschwörung gegen Alexander*, Quintus Rufus, Roman d'Alexandre, 1470.

### 2.3. Der ins Licht getauchte Pinsel – zum Verhältnis von Licht und Farbe

In den frühen Nachtdarstellungen zeigt sich ein neues Bewusstsein für die Farbe und damit für den Zusammenhang von Licht und Farbe. Um diese komplexen Wechselwirkungen systematisch beschreiben zu können, bieten sich verschiedene Begrifflichkeiten an. Ernst Strauss hat bezüglich der Malerei der Frühen Neuzeit drei koloristische Prinzipien unterschieden, nämlich «Luminarismus, Chromatismus und Kolorismus».<sup>389</sup> Mit Luminarismus meint Strauss jene Bilder, die durch Helldunkelwerte bestimmt werden, während im koloristischen Prinzip im Gesamteindruck die Buntkomponenten der Farben dominieren.<sup>390</sup> Im Chromatismus findet schliesslich eine Synthese der ersten beiden Prinzipien statt, indem die Lichteffekte vor allem durch farbige Kontraste hervorgerufen werden.<sup>391</sup> Im Sinne einer kontinuierlichen Tradition, die von einem Fortschrittsgedanken ausgeht, sehen Cencillo-Ramirez und andere Koloritforscher eine lineare Entwicklung vom Helldunkel der italienischen Frührenaissance zum Kolorismus der Hochrenaissance bis hin zum Chromatismus des 16. und 17. Jahrhunderts.

Die Begriffe Luminarismus, Kolorismus und Chromatismus wurden in der Forschungsliteratur auch in Bezug auf die Malerei des Nordens und des Südens angewandt. Traditionell wird die italienische Malerei des Quattrocento mit einem besonderen Bewusstsein für das Helldunkel assoziiert, wobei die Farbe eine untergeordnete Rolle spielt.<sup>392</sup> Laut Andreas Prater ist das italienische Helldunkel dem Kolorismus unterworfen, denn Weiss und Schwarz können als Licht und Finsternis Lokalfarben erhellend zeigen oder abschattend verdunkeln, diese aber nicht wesentlich beeinflussen.

Die Wurzeln der Verbindung von Helldunkel und Farbe liegen laut Ditt-

<sup>389</sup> Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München 1972, S. 22,23.

<sup>390</sup> Cencillo-Ramirez 2000, S. 59.

<sup>391</sup> Cencillo-Ramirez 2000, S. 59.

<sup>392</sup> Ebd., S. 239.

mann in der transalpinen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts, worin eine Steigerung der lichthaften Erscheinungsweise der Farbe durch die bis dahin unbekannte Bilddunkelheit ermöglicht werde.<sup>393</sup> Die Farbe steigt auf zum Licht und versinkt im Dunkel, der Übergang liegt im Spannungsbogen von beiden, sodass Farbe erstmals als Funktion des Helldunkels betrachtet werden kann.<sup>394</sup> Dieser Sachverhalt lässt sich in den Tafelbildern der böhmischen Malerei des späten 14. Jahrhunderts beobachten, wie beispielsweise beim *Meister von Wittingau* (Abb. 40, S. 67, Abb. 78, S. 108), dessen Malerei «rembrandtsche Gestaltungsgrundsätze» auszeichnen und der «das Helldunkel vorwog, bevor dieses künstlerische Notwendigkeit wurde»<sup>395</sup>.

Für die mittelalterliche Kunst ist laut Wolfgang Schöne das sogenannte «Eigenlicht» charakteristisch, das mit der dargestellten Bildwelt zusammenfällt und als farbiges Leuchten des ganzen Bildes zum Ausdruck kommt.<sup>396</sup>

«In der Bildfarbe des Mittelalters sind die Hellwerte und Dunkelwerte von ihrem Eigenwert als Farbe im Gegensatz zur neueren Malerei nicht ablösbar, was damit zusammenhängt, dass die Welt des Eigenlichts den Dualismus zwischen Licht und Finsternis, der die Welt des Beleuchtungslichts beherrscht, so gut wie nicht kennt.»<sup>397</sup>

Schöne sieht den Wechsel vom mittelalterlichen Eigenlicht zum neuzeitlichen «Beleuchtungslicht» im 14. und 15. Jahrhundert.<sup>398</sup>

In den mittelalterlichen Bildern wird das reale Licht als unmittelbare Grundbedingung für die Farbe einbezogen.<sup>399</sup> Das Hauptproblem der Malerei der Neuzeit, die Wiedergabe von Licht durch Farbe, entfällt damit.<sup>400</sup>

In der Malerei des 14. Jahrhunderts wurde laut Schöne nicht mehr das radikale Mittel der Farbentzündung durch ein durchdringendes Licht angewandt, sondern das Licht selbst wird Gegenstand der Darstellung.<sup>401</sup> Während *Cennini* empfahl, das tatsächliche Licht der Fenster auf die Fresken zu beziehen, geht *Alberti* einen Schritt weiter mit seiner Forderung, die innerbildliche Licht- beziehungsweise Schattendarstellung unabhängig vom Ort zu machen.<sup>402</sup> Analog dazu tritt in den Nachtdarstellungen das Licht nicht von aussen in den Bildraum ein, sondern erscheint meistens als innerbildliche Lichtquelle.

Laut Caroline Bohlmann wird das Licht erst im 17. Jahrhundert zur bildkonstitutiven Kraft, indem es aktiv, dynamisch, raum- und gegenstandserzeugend wirkt.<sup>403</sup> Ebenso schreibt Philipp Weiss, dass das Licht im 17. Jahrhundert nicht mehr eindeutig in Ursache und Wirkung auseinandergelegt werden kann, denn die Helligkeitswerte werden neu als Farbwerte bestimmt und umgekehrt.<sup>404</sup> Das niederländische Helldunkel ist deshalb luminaristisch und nicht koloristisch bestimmt, denn die Farben sind modifiziertes Licht.<sup>405</sup> Im niederländischen Barock besteht demnach ein doppelt verschränktes System

393 Dittmann 1987, S. 24.

394 Ebd.

395 Ebd.

396 Schöne 1954, S. 12.

397 Ebd., S. 115.

398 Ebd., S. 82.

399 Ebd.

400 Dittmann 1987, S. 1.

401 Ebd., S. 24.

402 Schöne 1954, S. 89.

403 Bohlmann 2008, S. 8.

404 Weiss 2008, S. 20.

405 Ebd.





Abb. 69: Simon Bening, *Gebet am Ölberg*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530.



Abb. 70: Simon Bening, *Judaskuss*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530.



Abb. 71: Simon Bening, *Gefangennahme*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530.



Abb. 72: Simon Bening, *Flucht der Apostel*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530.





Abb. 73: Simon Bening, *Christus vor Annas*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530.



Abb. 74: Simon Bening, *Verrat Petri*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, 1525-30.



Abb. 75: Simon Bening, *Christus vor Kaiaphas*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530.



Abb. 76: Simon Bening, *Kreuzigung*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530.



Abb. 77: Meister des Triptychons Dreux Budé (Conrad de Vulcop ?), *Gefangennahme Christi* (Linker Flügel), 1454-55.

von Helldunkel und Farben, indem den dunkelsten Partien immer auch Lichtanteile beigemischt werden, wodurch das sogenannte Dunkellicht entsteht.<sup>406</sup> Dass trotz Dunkelheit ein Lichteindruck entstehe, sieht Hilmar Frank erst in der Malerei *Rembrandts* verwirklicht.<sup>407</sup>

Die drei Prinzipien ergeben grundsätzlich Sinn und lassen sich auf zahlreiche Epochen und Gattungen der Malerei anwenden, sind aber sicherlich nicht im Sinne eines Fortschritts der Kunst zu interpretieren. Die frühen Nachtdarstellungen zeugen von der Brüchigkeit eines solch starren Entwicklungsmodells.

In den *Très Riches Heures* ist das Licht beispielsweise verantwortlich für die einzelnen Farben, die sich je nach dessen Beschaffenheit in Ton, Sättigung und Helligkeit verändern können. Schmarsow geht so weit, das Helldunkel als nichtkoloristisches Phänomen zu beschreiben, und bewertet das Helldunkel, das aus einem Pigment besteht, höher als das vielfarbige Helldunkel,<sup>408</sup> was beispielsweise in der monochromen Farbigkeit des *Todes Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11) zum Ausdruck kommt.

Es wurde gezeigt, dass einige der frühen Nachtdarstellungen dem luminaristischen Prinzip der Farbgebung folgen, indem Sichtbarkeit als differenzierte Lichtfarbeerscheinung konstituiert wird.<sup>409</sup> Dazu gehört beispielsweise jenes von Weiss erwähnte Oszillieren zwischen Helligkeits- und Farbwert, das sich beispielsweise im diffusen Dunkellicht der Sonnenfinsternis der *Très Riches Heures* manifestiert.

406 Weiss 2008, S. 23.

407 Frank 2008, S. 223.

408 Ebd., S. 116.

409 Weiss 2008, S. 23.



## Licht und Farbe in den Nachtdarstellungen

Die *Brüder Limburg* sowie *Barthélemy d'Eyck* haben die jeweilige Atmosphäre der Nachtdarstellungen einer einheitlichen Lichtführung sowie einem homogenen Kolorit unterworfen, wodurch die illusionistische Wirkung einer realen Nacht gesteigert wird. Maler wie *Jean Fouquet* durchbrechen beispielsweise diesen Realitätscharakter der Darstellung, indem sie in ein und demselben Bild unterschiedliche Formen des Kolorits verwenden.

In der *Anbetung des Kindes* (Abb. 79, S. 111) aus dem *Stundenbuch des Etienne Chevalier* werden im Innern des Stalls satte, bunte Farbtöne für die Kleidung der heiligen Familie sowie ein sehr helles Inkarnat verwendet. Die Farben im Aussenraum weichen bezüglich Sättigungsgrad und Farbton stark davon ab. Innen- und Aussenraum scheinen nicht derselben Atmosphäre anzugehören. Die Helligkeit scheint im Aussenraum dieselbe zu sein, doch das Licht ruft eine andere Farbigkeit hervor, die eher den Merkmalen der nächtlichen Farben entspricht. *Fouquets* Farbigkeit hat nicht die naturnahe Beobachtung der Veränderungen der Farben unter bestimmten optischen Voraussetzungen einer realen Nacht zum Ziel, sondern die Farben werden symbolisch interpretiert und sind auf ikonologischer Ebene von Interesse. Die niedereren Figuren wie die Hirten und die Tiere werden in monochromeren Grau- und Brauntönen dargestellt, während den inhaltlich bedeutsamen Gestalten die reinen, bunten und leuchtenden Farben vorbehalten bleiben. Die Verbindung von Material und Thematik der Miniatur zeigt sich darin, dass die materiell kostbarste Farbe des Lapislazuli für das Kind und Maria reserviert ist. Weisses, kaltes Licht erhellt zudem ihr Inkarnat, womit auf die Reinheitsmetaphorik der Farbe Weiss angespielt wird. Die Fleischfarbe der Hirten ist hingegen deutlich dunkler und, was den Farbton betrifft, in einem warmen Braun gehalten. Dass die lichthaltige Atmosphäre für die gesamte Farbigkeit einer Darstellung dominant ist, wird in dieser Miniatur zugunsten einer ikonologisch aufgeladenen Farbigkeit negiert.

Anhand dieser Beispiele lässt sich zeigen, dass nicht von einer kontinuierlichen Entwicklung seit den *Très Riches Heures* im Sinne der Strauss'schen Begrifflichkeiten ausgegangen werden kann.

In Anlehnung an die Komposition und Farbigkeit der *Gefangennahme* von *Jean Fouquet* aus dem *Stundenbuch des Etienne Chevalier* (Abb. 80, S. 111) hat der *Meister des Münchner Boccaccio* im *Stundenbuch des Charles de France* (Abb. 81, S. 111) dieselbe Szene dargestellt. Um die koloristischen Innovationen besser zu verstehen, sei zuvor *Fouquets Gefangennahme* kurz erwähnt.

*Fouquets* Illusion von Nacht kommt durch den dunkelblauen Sternhimmel, die Fackeln und Laternen, deren Schein auf den Objekten auftritt, durch Abschattierung einzelner Partien in Schwarz sowie durch die Entsättigung der Farben zustande. Die wichtigsten Farbtöne der Kleidung der einzelnen Figuren sind Rot, Blau und Braun. *Fouquet* mischt den einzelnen Farben kein Schwarz bei, die Abdunkelung geschieht ausschliesslich durch die Modellierung der Gewänder in dunklere und hellere Partien. Anhand des Blau- und Rottönen führt *Fouquet* vor Augen, wie die Entsättigung der bunten Farben zu gebrochenen Tönen wie Rostrot und Hellblau werden. Durch die Entsättigung wird dem Blau die Leuchtkraft entzogen, sodass es heller wirkt als das dunkle Lapislazuliblau des Himmels. Entsättigung und Aufhellung können mitunter ähnliche Effekte hin zu heller Monochromität haben. Die übrigen Brauntöne werden so stark entsättigt, dass nur noch ein ganz helles Ocker übrigbleibt, das zwischen dem Blau und Rot camaïeuhaft aufscheint. Während *Fouquet* das Gebot von *Absentia Lucis* fast ganz missachtet, trägt er der Forderung von *Absentia Coloris* durch die schwache Sättigung der Farben Rechnung. Diese Illumination zeigt, dass das Bewusstsein für die Veränderung der





Abb. 78: Meister von Wittingau, *Die Auferstehung Christi*, Flügel des Wittingauer Altars, 1380-85.

Farben und reduzierten Lichtverhältnisse zwar vorhanden war, aber nicht konsequent auf die Lichtführung im Bild abgestimmt wurde.

Der *Meister des Münchner Boccaccio* geht von der farbigen Tönung des Lichts aus, das die gesamte Atmosphäre in einen einheitlichen Farbton hüllt und dadurch die Farbigkeit der einzelnen Objekte verändert. Der Himmel erscheint in einem rötlichen Violett, das für das Kolorit der ganzen Szenerie bestimmend wirkt. Die Gewänder von Petrus und dem Laternenhalter weisen denselben Violetton des Himmels auf, der geringfügig mit Gold und Schwarz in hellere und dunklere Partien modelliert wird. Das Gewand Christi weicht nur schwach von diesem Violett-Ton ab, scheint aber mehr ins Gräuliche zu gehen als der Himmel und die anderen Gewänder. Die Gewänder der Schergen lassen einen Rotton unter der violetten Tönung sichtbar werden, der stark ins Rostbraun tendiert. Ähnlich wie in den *Très Riches Heures* unterscheidet der Maler einzelne Farbtöne, sodass die Farbigkeit bei Tag nicht sichtbar, aber ahnbar bleibt. Dieser Meister arbeitet mit Farbentsättigung sowie Farbverdunkelung um die nächtliche Atmosphäre darzustellen, vor allem aber kommt durch die Mischung von Farbtönen die Illusion einer fremdartigen Beleuchtung bei Nacht in Violett-Tönen zustande.

Eine weitere Möglichkeit, um die Illusion einer farblich einheitlichen Atmosphäre hervorzurufen, zeigt sich in der Miniatur der *Soldaten in Ravenstein* (Abb. 62, S. 82) innerhalb einer Froissart-Chronik, die vom *Maître des Inscriptions Blanches* illuminiert wurde. Fast alle Partien des Bildes sind in ähnlichen Grautönen gehalten, während im Hintergrund das Einnachten am bewölkten Himmel sichtbar wird. Der Maler hüllt die Szenerie in ein grau gefärbtes Licht, das vom bewölkten Himmel herrührt, trotzdem ist die Atmosphäre nicht als durchgehend grau oder dunkel wahrnehmbar.

Dies liegt daran, dass Grau hier nicht unbedingt als Farbe des Lichts ver-

standen wird, sondern als Gegenstandsfarbe der einzelnen Bildelemente. Das Grau bezieht sich auf die tatsächliche Gegenstandsfarbe der Felsen, der Brücke aus Stein, des Schlosses und der Wolken. Miniaturen wie die *Soldaten in Ravenstein* des *Maître des Inscriptions Blanches* sind ebenfalls von *Grisaillen* wie jenen *Jean Pucelles* abzugrenzen. Zwar dominieren in dieser Miniatur, was die Farbe betrifft, ebenfalls Grauwerte, aber es handelt sich nicht um abgestufte Tuschmalerei in Schwarz, sondern um Deckfarben, die in Grau aufgetragen werden.

Das Schweben zwischen den einzelnen Phänomenen der Wahrnehmung wie Licht und Dunkel, Tag und Nacht hat der Maler auch innerhalb der Ikonografie des Bildes reflektiert. Dargestellt ist jener Moment, als sich die Soldaten mitten auf der Brücke befinden, welche die felsige Gegend des linken Bildgrundes mit dem Schloss auf der rechten Seite verbindet. Die Brücke symbolisiert ebenfalls einen Übergang zwischen Festland und Wasser, zwischen der felsigen Gegend und dem Schloss, was in der Darstellung der natürlichen Phänomene gespiegelt wird. Die Assoziation von handlungstragenden Bildelementen und Naturphänomenen, die sich in der Landschaft manifestieren, klingt in zahlreichen Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts bereits an. Zu einem sehr frühen Zeitpunkt geschieht eine Assoziation von psychologisch-inhaltlicher Stimmung sowie der atmosphärisch-optischen Stimmung in der Landschaft, die vornehmlich auf der Behandlung des Kolorits gründet.

### **Ikonografie des farbigen Lichts**

Dieses Phänomen lässt sich ebenso im Kolorismus der Illuminationen der *Visio Tnugdali* (Abb. 19–23, S. 41–42) beobachten. *Simon Marmion* inszeniert die unterschiedlichen Farbigkeiten von Hölle und Paradies besonders effektiv. In den Höllenszenen werden die Farben extrem abgedunkelt, und Schwarz ist in allen Bildern die dominierende Farbe. Zudem werden extreme Licht- und Farbkontraste hervorgerufen, indem Schwarz neben stark gesättigten Farben wie Gelb, Blau und Rot gesetzt wird. In den Paradiesszenen werden dagegen zarte, helle, pastellfarbene Töne verwendet, die sanft aufeinander abgestuft wurden. *Marmion* beobachtete, dass die Farbigkeit bei künstlichem Licht im Innenraum intensiver ist als in der gleich bleibenden Helle des Tages. Auch sind die atmosphärischen Effekte sowie die Glanzlichter bei Tag nicht derart extrem wie in der Dunkelheit.

*Marmions* differenzierte Farbigkeit bezieht sich auf die Stofflichkeit der einzelnen Objekte. Die Farben haben die Funktion, stofflich-sinnliche Qualitäten wie Kälte und Hitze, Dampf, Rauch und Gerüche zu vergegenwärtigen. So verwendet er für die Haken und Angeln der Monster, die im verhaltenen Schein der kleinen Feuer aufblitzen, einen warmen, rötlichen Goldton, während er beispielsweise für das Schillern des Kleids des Engels einen hellen Gelbton mit Gold mischt und diesen in das Blau einarbeitet. Die Farben Blau und Rot werden in dieser Miniatur verwendet, um die Hitze des Feuers beziehungsweise die Kälte des Eissees zu symbolisieren. Auch hier bedient sich *Marmion* traditioneller Vorstellungen von Farbsymbolik, worin Blau für Wasser und Rot für Feuer steht. Er erweitert diese Symbolik um die Dimension des Geruchs- und Tastsinns, indem er versucht mittels neuartiger Farbinterpretationen den Geruch und den Kälte- beziehungsweise Wärmegrad eines Objekts wiederzugeben. Die Farbe Blau wird eingesetzt, um die Kälte der Seen, der Stürme und Winde anzuzeigen, die der Text eindrucksvoll beschreibt. Heiss und spitz sind die Eisenstangen und Gabeln, welche die Teufel benutzen, um die Verdammten aufzuspiessen und in die eisigen Seen zu drängen. Deshalb werden sie und einzelne Feuer in Gold und Rot wiedergegeben, wobei diese Farbtöne die Hitze sowie die Schärfe des Eisens sichtbar machen sollen.

Das Kolorit ist bei *Marmion* ein Mittel unter anderen, um eine bestimmte psychologische Stimmung beim Betrachtenden der Bilder zu erzeugen. Die oftmals unvermittelten Übergänge von hellen, schrillen Farben bis hin zu opaker Schwärze führen zu einer Schockwirkung beim Rezipienten. Schrecken und Angst sollen durch abrupte Wechsel zwischen greller Farbigkeit und totaler Dunkelheit hervorgerufen werden.

*Marmion* verteilt die unterschiedlichen Farben lasierend und heterogen, sodass für das Auge die Sensation eines Oszillierens zwischen den einzelnen Farben entsteht, die sich in dem Moment, wo man sie fassen möchte, immer wieder entziehen. Was ist Hintergrund, was ist Nebel, Dunst, undurchsichtige, schwarze Atmosphäre? Diese atmosphärischen Übergänge zwischen einzelnen Farben, die pastos gemalt sind und dadurch unbestimmt, undurchschaubar, schwebend wirken, sind in dieser Form in der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts vor *Marmion* nicht vorhanden. Während die Maler der irdischen Nachtdarstellungen oftmals mit der Entsättigung der Farben experimentiert haben, verwendet *Marmion* für die Höllenszenen extrem gesättigte, bunte Farbtöne, die er je nach Sichtbarkeitsgrad so stark abdunkelt, dass sie verunklärend wirken.

Im Vergleich mit der Eingangsszene der Handschrift wird nochmals deutlich, dass *Marmion* für die verschiedenen Räume ein unterschiedliches Kolorit verwendet. In der Eingangsszene ist die reale Welt im Rahmen eines Mahls am Hofe von *Tnugdalus* dargestellt, wobei verschieden bunte und stark gesättigte Farben verwendet werden. Damit wird klar, dass hier die Farbe eine ikonologische Dimension hat und sich auf einen bestimmten Inhalt im Bild bezieht.

Eine ganz andere «Lichtfarbe» zeigt *Gentile da Fabrianos Geburtsbild* (Abb. 52, 53, S. 74), in dem ein warmer, goldgelber Ton dominant ist, sodass die Heimlichkeit und Intimität sowie auch das Schutzmoment der Geburt Christi zum Ausdruck kommen.

Weshalb aber assoziieren wir rotes Licht beziehungsweise blaues Licht mit Hölle, Bedrohung, Gefahr, mit Unangenehmem usw., während goldenes, gelbes Licht als schützend, intim, angenehm, heimlich wahrgenommen wird? Schon im 15. Jahrhundert müssen bestimmte Wahrnehmungsmuster, was die Farbigkeit des Lichts betrifft, wirksam gewesen sein. Gerade die frühen Nachtdarstellungen bringen die verschiedenen wahrnehmungsgeschichtlichen und kulturell bedingten Assoziationen der verschiedenen Farben des Lichts auf paradigmatische Weise zum Ausdruck. Während bei Tag das Licht als neutral oder höchstens hellgelb oder weiss dargestellt wird, nimmt es bei Nacht immer auch einen bestimmten Farbton an.

Dass bestimmte Farben des Lichts bestimmte Stimmungen und inhaltliche Konnotationen beim Betrachtenden hervorrufen, hat mit den traditionellen Wahrnehmungsgewohnheiten der damaligen Zeit zu tun. Dass für unsere heutigen Augen Stimmungen und Inhalte durch die Farbigkeit des Lichts ausgedrückt werden und von uns gedeutet werden können, spricht für die Kontinuität der damaligen Vorstellungen. So wirken beispielsweise die *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* (Abb. 13, S. 38) oder die *Geburt Christi* *Gentile da Fabrianos* aufgrund des hellgelben, warmen Lichts angenehm und intim auf uns, während rotes Licht, das innerhalb einer schwarzen Umgebung dargestellt wird wie beispielsweise in der *Visio Tnugdali*, sofort Hölle und Bedrohung evoziert. Dass die Dunkelheit oder Schwärze einmal als schützend und bergend wahrgenommen wird, das andere Mal jedoch Unbehagen, Gefahr und Schrecken hervorruft, hat sehr viel mit der Gestaltung von Licht und Farbe in den einzelnen Illuminationen zu tun, worin die Sehgewohnheiten einer ganzen Kultur verankert sind.





Abb. 79: Jean Fouquet, *Geburt Christi*, Stundenbuch des Etienne Chevalier, um 1450.



Abb. 80: Jean Fouquet, *Gefangennahme Christi*, Stundenbuch des Etienne Chevalier, um 1450.



Abb. 81: Meister des Münchner Boccaccio, *Gefangennahme Christi*, Stundenbuch des Charles de France, 1465.

### Mittelalterliche Optiktheorie

Die Errungenschaften bezüglich Licht und Farbe der frühen Nachtdarstellungen sollen im Folgenden in einem etwas weiter gefassten historischen Zusammenhang situiert werden, und zwar vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Optiktheorie, die sich intensiv mit der Beziehung von Licht und Farbe auseinandergesetzt hat.

Wie gezeigt wurde, ist die Beziehung von Farbe und Licht komplex, wovon Texte und Bilder der Antike und des Mittelalters zeugen. Folgende Fragen waren sowohl im Mittelalter als auch im 15. Jahrhundert relevant: Ist das Licht selbst farbig, oder ist es als neutral anzusehen? Inwiefern können wir Farbe überhaupt wahrnehmen, entsteht sie im Auge selbst, oder haftet sie den Dingen an? Ist das Licht farbig, und hüllt es die Gegenstände in einen bestimmten Farbton? Mischt sich dabei die Farbigkeit des Lichts mit den Farben der Gegenstände? Wie kann Licht die Farbwahrnehmung verändern? Die Buchmalerei des 15. Jahrhunderts ist, was die Farbe und das Licht betrifft, als hybrid zu bezeichnen, da hier komplexe Übergänge zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Farbauffassung vorhanden sind.

Für die mittelalterlichen Philosophen war die Farbe ein profundes Mysterium, wozu verschiedene Thesen aufgestellt wurden, die alle in dem Punkt übereinstimmen, dass Farbe und Licht grundsätzlich als sehr verschiedene Entitäten betrachtet werden müssen.<sup>410</sup> Von jeher bestand ein Bewusstsein für die Unterschiedlichkeit der Phänomene Farbe und Licht, daraus entstand die Frage nach der Farbe des Lichts.<sup>411</sup> Über die Beziehung von Farbe und Licht

410 Jacques Blamont, *Du regard à la lumière*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance (Le savoir de Mantice 10)*, Paris 2004, S. 217.

411 Gage 1993, S. 58.

wurde seit der Antike debattiert, wobei im Mittelalter Farbe als untergeordnetes Attribut des Lichts aufgefasst wurde, als dessen materiellster Aspekt.<sup>412</sup> Nach mittelalterlicher Auffassung erhellt das Auge selbst das Erblickte.<sup>413</sup> Es wurde angenommen, dass das Licht aus dem Auge kommt, nicht aber die Farbe.<sup>414</sup> Das Licht sucht somit Formen und Farben, wobei die Farbe als Qualität der Objekte aufgefasst wird, während das Licht als unifarbig betrachtet wurde.<sup>415</sup>

Die Farbe wurde *Lumen*, dem Lichtstrahl, zugeschrieben.<sup>416</sup> In der Antike und im Mittelalter wird das Licht als *Lux* oder *Lumen* beschrieben, wobei die Gelehrten die beiden Begriffe verwechselten, sie wurden bis ins 13. Jahrhundert wahllos verwendet.<sup>417</sup> In der mittelalterlichen Optiktheorie, die sich immer auch mit theologischen Anschauungen des Lichts mischte, wurde zwischen *Lux*, *Lucere* und *Lumen* unterschieden.<sup>418</sup> Die Begriffe werden immer wieder unterschiedlich gebraucht, in den meisten Texten wird *Lux* für die Lichtquelle selbst verwendet, *Lucere* für den Vorgang der Emanation und *Lumen* für das Auftreffen des Lichts auf Gegenständen, *Claritas* für glänzende Reflexlichter auf Körperoberflächen.<sup>419</sup> Der Körper, der Licht abgibt, wurde als dicht und opak beschrieben, während der rezipierende als transparent und transluzid charakterisiert wurde.<sup>420</sup> Ein Objekt wurde entweder als *lucens* und damit als dicht verstanden, oder als *illuminatus*, womit dessen Transparenz gemeint war.<sup>421</sup> *Lux* wird bei den meisten Autoren für Lichtquelle, *Lumen* für den Lichtstrahl genannt, so beispielsweise bei *Johannes Scotus*.<sup>422</sup> Laut *Augustinus* war das Licht gleichzeitig sichtbar und immateriell, und damit eine Manifestation Gottes.<sup>423</sup>

Bei *Nicolas Oresme*, dessen Theorie am Hof des Herzogs von Berry massgebend war, werden *Lux* und *Lumen* wie folgt charakterisiert: Beide Termini werden für «Licht» verwendet, obwohl es naheliegender wäre, *Lux* mit «Helligkeit und *Lumen* mit «Licht» zu übersetzen.<sup>424</sup> *Lux* wird im Sinne von *Roger Bacon* als Leuchtkörper verstanden, der in der Lage ist, aktiv auf ein Medium zu wirken, während *Lumen* als Folge von *Lux* verstanden wird und somit eine Eigenschaft des Mediums selbst ist.<sup>425</sup>

Seit dem 13. Jahrhundert herrschte die Vorstellung, dass das Material beziehungsweise die Farbe Träger des Lichts sei, wie beispielsweise bei den Edelsteinen.<sup>426</sup> Für *Bernhard von Clairvaux* bedeutete Licht nicht nur Glanz, sondern er assoziierte Helligkeit mit Desaturation und Transparenz, was eine fast moderne Auffassung von Farbe darstellt.<sup>427</sup> Glas und Edelsteine wurden demnach nicht nur wegen ihrer materiellen Kostbarkeit geschätzt, sondern aufgrund ihrer Leuchtkraft und Durchsichtigkeit. Sowohl bei *Albertus Magnus*,

412 Gage 1993, S. 70.

413 König 1996, S. 26.

414 Blamont 2004, S. 217.

415 Ebd.

416 Gage 1993, S. 70.

417 Ebd.

418 Trottmann 2004, S. 80.

419 Ebd., S. 81.

420 Ebd.

421 Sondag 2004, S. 107.

422 Ebd., S. 70.

423 Pastoureau 2001, S. 42.

424 Bert Hansen, Nicole Oresme and the Marvels of Nature. A Study of *De causis mirabilium* with Critical Edition, Translation and Commentary, (Studies and Texts 68), Toronto 1985, S. 132.

425 Ebd.

426 Gage 1993, S. 75.

427 Pastoureau 2008, S. 62.

*Bonaventura* und *Thomas von Aquin* wird die Farbe als *Lux Incorporata* definiert, wobei Licht als Farbe des Diaphanen verstanden wird.<sup>428</sup>

Gerade die Nachtdarstellungen wie jene der *Très Riches Heures* oder des *Stundenbuchs des Charles de France* (Abb. 81, S. 111) führen eine gegenteilige Auffassung vor Augen, indem sie von der Farbigkeit des Lichts ausgehen, das sämtliche Gegenstände entsprechend erscheinen lässt. Die Maler beobachteten somit die Wahrnehmung der Objekte unter bestimmten Bedingungen von Sichtbarkeit. Sie gehen dabei empirisch vor, dürften jedoch – bewusst oder unbewusst – von der Theorie der Optiker, Theologen und Naturwissenschaftler inspiriert worden sein. Laut Schnitzler war das Interesse für Optik im Spätmittelalter dadurch bestimmt, dass es ein Paradigma zur Klärung theologischer Erkenntniskritik bot, insbesondere innerhalb der Frömmigkeitstheologie.<sup>429</sup> Dabei seien «naturwissenschaftliche Modelle» auf theologische Zusammenhänge angewandt worden, was den Malern wiederum erlaubte, sich aktiv in den naturwissenschaftlichen beziehungsweise theologischen Diskurs einzubringen.<sup>430</sup> Hinter den Forschungen der Optik stand kein genuin «naturwissenschaftliches Interesse»<sup>431</sup>, vielmehr ging es um die Verwertbarkeit dieser Ergebnisse hinsichtlich theologischer Erkenntniskritik.<sup>432</sup>

*Leonardo da Vinci* war einer der ersten Wissenschaftler, die systematische Analysen von chromatischen und lichthaften Variationen bezüglich der Atmosphäre machten.<sup>433</sup> Aber auch am französisch-burgundischen Hof haben sich Gelehrte wie *Nicolas Oresme* und *Jean Buridan*<sup>434</sup> mit der Frage der Beziehung von Licht und Farbe auseinandergesetzt.<sup>435</sup> *Nicolas Oresme* beschreibt im *Livre du Ciel et du Monde* die These, dass Farben nicht nur materielle und optische Phänomene sind, sondern dass meteorologische Lichtphänomene oft eine Illusion der Sinne darstellen.<sup>436</sup> Damit werden die Naturwissenschaften immer mehr zur Wissenschaft über die Sinne.<sup>437</sup> Obwohl *Oresme* hinsichtlich der Optik auf bekannte Autoritäten wie *Alhazen*, *Witelo*, *Aristoteles* etc. zurückgriff, lag bei ihm der Fokus auf der Psychologie und Physiologie der Sinneswahrnehmung in Bezug auf das Sehen.<sup>438</sup> *Oresme* bezog in seiner Wahrnehmungstheorie alle fünf Sinne gleichberechtigt mit ein. Er versuchte den Sehsinn zu einem Paradigma für sinnliche Wahrnehmung im Generellen zu machen.<sup>439</sup> Demnach unterscheidet er die fünf Sinne hinsichtlich extrinsischer und intrinsischer Medien. Aufgrund dessen benötigen Seh-, Hör- und Geruchssinn extrinsische Medien, während Geschmacks- und Tastsinn auf intrinsische Medien wie Fleisch angewiesen sind.<sup>440</sup> Die drei ersten Sinne wer-

428 Anca Vasiliu, *Autour d'un anonyme aristotélicien, nouvelles perspectives sur le diaphane*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 55.

429 Bocken 2011, S. 25.

430 Ebd.

431 Schnitzler 2011, S. 314.

432 Ebd., S. 315.

433 Francesca Fiorani, *The theory of Shadows and Arial Perspective: Leonardo, Desargues and Bosse*, in: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008, S. 195.

434 Jean Buridan: *Scholastischer Philosoph, Physiker, Logiker, Professor an der Universität Paris, Schüler Ockhams*, zusammen mit Nicolas Oresme am französischen Hof tätig, 1300-1358.

435 Joelle Ducos, *Nicole Oresme et les apparitions météorologiques*, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 106.

436 Ebd., S. 113.

437 Ebd., S. 118.

438 Bert Hansen 1985, S. 88.

439 Marshall 1980, S. 64.

440 Ebd., S. 59.



den aus diesem Grund privilegiert behandelt.

Schon mit *Buridan* begann der Prozess, *Perspectiva* (Roger Bacon) in *De Anima* (*Aristoteles*) einzuarbeiten.<sup>441</sup>

«With *Oresme Perspectiva* became a paradigm for perception and cognition. With the introduction of visual analysis as a paradigm for analyzing all types of sense perception, *Oresme* tried to establish a psychology more fully empirical than even Aristotle's.»<sup>442</sup>

*Oresme* hat die traditionellen Optiktraktate des Mittelalters mit *De Anima* des *Aristoteles* verbunden, wodurch psychologische Aspekte von Wahrnehmung angesprochen werden.<sup>443</sup> Er hat sich zudem intensiv mit der Problematik der Beziehung von Licht und Farbe auseinandergesetzt. Er beschrieb die Möglichkeit, dass die Farbe eine Bedingung des Lichts sei, das unter wechselnden Umständen reflektiert werde.<sup>444</sup> Für *Oresme* ist die Farbe kein Resultat der Interaktion eines Körpers mit Licht, denn dann würde ein Körper in der Dunkelheit keine Farbe haben, was er als absurd betrachtete.<sup>445</sup>

Somit lässt sich festhalten, dass im unmittelbaren historischen Umfeld der frühen Nachtdarstellungen, nämlich an den französisch-burgundischen Höfen, die Problematik der Beziehung von Licht und Farbe aus verschiedenen Blickwinkeln eingehend diskutiert und gar weiterentwickelt wurde. Die für die frühen Nachtdarstellungen geltenden Ansätze wie *Absentia Lucis* und *Absentia Coloris* waren somit in der zeitgenössischen Optiktheorie bereits bekannt, was teilweise auf die Traktate des 12. und 13. Jahrhunderts zurückgeht.

Diese Texte allein sind jedoch keine Erklärung für die Wiedergabe der Dunkelheit in den frühen Nachtdarstellungen. Was eine Rolle spielen könnte, ist der Umstand, dass *Oresme* die eher mathematisch ausgerichteten Erkenntnisse der Optiktheorie des Hochmittelalters mit der komplexen Wahrnehmungslehre des *Aristoteles* verband, wobei auch die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung eine wichtige Rolle spielte. Dies könnte eine Inspiration für jene atmosphärisch-stimmungshaften Qualitäten, die für die frühen Nachtdarstellungen charakteristisch sind, gewesen sein. Man kann deshalb konstatieren, dass Diskussionen am Hof bezüglich Licht, Dunkelheit und Farbe durch die naturwissenschaftlich-optischen Werke sicherlich angeregt wurden, dass dies allein die künstlerische Gestaltung dieser Phänomene jedoch noch lang nicht erklärt. Kapitel 4 befasst sich deshalb mit der Frage, in welchen anderen zeitgenössischen Diskursen die stimmungshaften, dunkle Atmosphäre sowie das Nichtsehen eine Rolle spielen.<sup>446</sup>

## 2.4. Farben der Nacht

Auf einer etwas abstrakteren Ebene lassen sich die Nachtbilder auch in Bezug auf einzelne Farben klassifizieren. Wie gezeigt wurde, sind die Nachtdarstellungen Ausdruck eines extremen Interesses für die naturalistisch-illusionistische Wiedergabe der dunklen Atmosphäre. Darüber hinaus müssen

441 Hansen 1985, S. 89.

442 Ebd.

443 Marshall 1980, S. 54.

444 Ebd., S. 57.

445 Stephen McCluskey, Nicole Oresme on Light, Color, and the Rainbow. An Edition and Translation, with Introduction and Critical Notes, of Part of Book Three of his «*Questiones super quatuor libros meteorum*», Diss. Phil. Univ. Wisconsin 1974, Ann Arbor 1974, S. 72.

446 Siehe Kapitel 4.5., S. 196.

die Farbsysteme der Nachtdarstellungen in einem grösseren koloristischen Zusammenhang der Zeit gesehen werden. Es soll versucht werden, die Farbigkeit der Nachtdarstellungen in einen breiteren historischen Kontext einzubetten. Dabei geht es vor allem darum, die Nachtdarstellungen über den erwähnten Illusionismus hinaus in Bezug auf einzelne, dominante Farben der Nacht zu situieren.

Schon in den Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts lassen sich die drei grossen Farben der Nacht, Blau, Grau und Braun, in den einzelnen Darstellungen festmachen. Auch hier lassen sich keine allgemeingültigen Regeln aufstellen, nur Tendenzen können formuliert werden, die durch einzelne Werke immer wieder durchbrochen werden.

Schon in den Illuminationen der *Très Riches Heures* kündigt sich die dominante Farbigkeit von Grau, Blau und Braun an, wobei beide Darstellungen alle drei Töne in sich vereinen, ein Farbton allerdings als dominant bezeichnet werden kann. Im *Tod Christi* (Abb. 2, S. 11) ist es die Farbe Grau, in *Ego Sum* (Abb. 1, S. 10) das Blau. Die blauen und schwarzen Nächte haben lange Traditionslinien, die bis in die Antike zurückreichen. Borchhardt-Birbaumer unterscheidet für das 16. Jahrhundert braune und blaugraue Nächte. Die braunen Nächte werden im Barock oft als Hintergrund für ikonografisch niedriger bewertete Szenen herangezogen, während die noble blaugraue Dunkelheit im Klassizismus von *Reni*, *Furini*, *Poussin* oder *Guercino* zu finden ist.<sup>447</sup>

Eine derartige ikonologische Aufladung des Kolorits kann im 15. Jahrhundert nicht beobachtet werden. Die Nachtdarstellungen dieser Zeit sind eher Ausdruck eines Experimentierens mit verschiedenen Sichtweisen des Nächtlichen, worin unterschiedliche Farben ausprobiert werden, um die Nacht möglichst illusionistisch wiederzugeben. Naturbeobachtung und Farbsymbolik müssen sich jedoch nicht ausschliessen. Dabei werden die Grundlagen für spätere Nachtdarstellungen des Barock und des Klassizismus gelegt. Eine kunsttheoretische Auffassung der Farbe, wie sie später vorkommen wird, kann für diese Zeit nicht belegt werden. Trotzdem soll der Frage nachgegangen werden, welche Konnotationen im 15. Jahrhundert für Blau, Grau und Braun in Bezug auf die Nacht vorhanden waren.

## Blau

In den Nachtdarstellungen vor 1400 wird als Zeichen, dass es Nacht ist, sehr oft der azuritblaue Himmel mit goldenen Sternen im Hintergrund dargestellt, wie es beispielsweise schon bei *Lorenzetti* (Abb. 7, 8, S. 29) der Fall war. Die Darstellung des gestirnten Himmels in Blau und Gold markiert eine koloristische Konstante im nächtlichen Kolorit des 14. und 15. Jahrhunderts, wobei die Blautöne von Dunkelblau bis zu leuchtendem Lapislazuliblau variieren können. In *Ego Sum* der *Très Riches Heures* ist ein Schema der Farbigkeit der Nacht vorgegeben, das sich in zahlreichen Miniaturen wiederholen wird, nämlich die Kombination des dunkelblauen Nachthimmels mit einem Vordergrund in Braun- und Grautönen. *Jan Van Eyck*, *Jean Fouquet*, der *Meister des Michel Jouvenel des Ursins* wie auch *Jean Bourdichon* folgen dieser Einteilung der Farben in ihren Nachtdarstellungen.

Für viele Nachtdarstellungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lässt sich überhaupt kein dominanter Farbton festmachen, da sie extrem viele bunte Töne in sich vereinen und nur partiell abgeschattiert werden. Dies trifft beispielsweise für die zahlreichen Nachtdarstellungen von *Simon Bening* zu, die sich im *Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg* (Abb. 69–76, S. 104–105) sowie im *Da Costa Stundenbuch* (Abb. 82–86, S. 120–121) befinden. Im Weiteren wird zu zeigen sein, dass die Ästhetik des Dunkeln der burgundischen Hof-

447 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 11.

kultur, die sich in den Nachtdarstellungen sowie in verwandten Medien und Gattungen manifestiert, auf einer abstrakteren Ebene zum Ausdruck kommt, indem einzelnen Farben besondere Bedeutung zugemessen wird.

### Grau

Im Gegensatz zu Schwarz und Weiss ist Grau als eine der ambivalentesten und wechselseitigsten monochromen Farben zu bezeichnen, da sie sowohl hell, aber auch dunkel gestaltet werden kann.

Wie bereits erwähnt, sind in den meisten Nachtdarstellungen alle drei Farben Grau, Blau und Braun integriert, was in den Miniaturen des *Liebentbrannten Herzens* ebenso der Fall ist. Bei *Barthélemy d'Eyck* lässt sich tendenziell davon ausgehen, dass die dominante Nachtfarbe Grau ist, denn in allen seinen Nachtdarstellungen werden die bunten Farben wie von einem Grauschleier abgetönt. Eine Farbigkeit, die durch einen einzigen Ton bestimmt wird wie im *Tod Christi*, ist sehr selten in den Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts, und wenn sie auftritt, dann in der Farbe Grau.

Graue Nächte sind beim *Maitre des Inscriptions Blanches* zu beobachten, zum Beispiel in der Darstellung der *Soldaten in Ravenstein* (Abb. 62, S. 82). Auch der *Meister der Maria von Burgund* zeigt im *Stundenbuch des Engelbert von Nassau* (Abb. 38, 39, S. 62) eine eher graue Farbigkeit, was vor allem in der nächtlichen *Ölbergsszene* zum Ausdruck kommt. Die Darstellung der Nacht mit einer bestimmten Farbe hat zum einen mit der optischen Beobachtung der Natur durch den Maler zu tun, andererseits aber auch mit der ikonografischen Tradition und darüber hinaus mit einer Art Wissen vom Aussehen und von der Farbigkeit der Nacht, das jenseits von Naturbeobachtung steht.

Grau hat im 15. Jahrhundert über den Bereich der Kunst und der Malerei hinaus eine kulturelle und soziale Bedeutung. Michel Pastoureau hat in seiner *Geschichte der Farbe Schwarz* nachweisen können, dass gerade im 15. Jahrhundert das Grau in verschiedenen Bereichen der Kultur eine Blütezeit sondergleichen erlebte.<sup>448</sup> Zudem wurden neue Techniken, was das Färben von Schwarz und Grau angeht, entwickelt.

Während Grau noch im 14. Jahrhundert als Farbe der Armen und der Franziskaner galt, entdeckte im 15. Jahrhundert der Adel die Farbe für sich. Sowohl Kleidung als auch Wappen wurden mit Grau gestaltet. Aus historischen Quellen ist bekannt, dass sich um 1420 die Färber von Louviers und Rouen auf die Herstellung von teurem grauem Stoff von hoher Qualität spezialisierten, so hoch war die Nachfrage des Adels.<sup>449</sup> Viele Prinzen erhoben Grau auch zu ihrer Amtstracht. Gerade am französisch-burgundischen Hof erfreute sich Grau besonderer Beliebtheit. Der *Herzog von Berry* bevorzugte die Kombination von Rot und Grau, *Philipp der Gute* Schwarz und Grau, *Karl VII.* Weiss und Grau sowie *René von Anjou* Weiss und Schwarz.<sup>450</sup> Dies ist insofern von hohem Interesse, als dass diese Fürsten sich auch für dunkle und monochrome Bilder, worin Schwarz, Grau und Weiss dominieren, interessiert haben.

Grau wurde auch in Abgrenzung zu Schwarz als Farbe der Hoffnung und Freude verehrt, wie beispielsweise die Gedichte des *Charles d'Orléans* widerspiegeln.<sup>451</sup> Die Häufigkeit der *Grisailen* und Nachtdarstellungen in der französisch-burgundischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts ist ebenfalls Ausdruck für den positiven Symbolwert, welcher der Farbe Grau in dieser Zeit attestiert wurde

448 Pastoureau 2008, S. 106.

449 Ebd.

450 Ebd.

451 Ebd., S. 109.



Abschliessend lässt sich festhalten, dass die grauen und schwarzen Nächte auch ikonologisch aufgeladen sind, während Blau eher im Dienste eines gesteigerten Bewusstseins für illusionistische Tendenzen zu sehen ist. Illusionismus und Symbolik lassen sich nicht scharf trennen.

## Schwarz

Seit der Antike wurde Dunkelheit massgeblich mit der Farbe Schwarz assoziiert. Die Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts zeigen jedoch wenig Schwarz im Bild. Die besondere Innovation bezüglich des Kolorits kommt in den Nachtdarstellungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts insofern zum Ausdruck, als zum einen die Ästhetik des Dunkeln etwas Neues darstellt, unabhängig davon, ob die jeweilige Miniatur der monochromen oder schwarz-bunten Tradition angehört. Wie bereits erwähnt, sind die Nachtdarstellungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Bezug auf das Kolorit vor allem durch den Kontrast von bunten Farben und opaker Schwärze gekennzeichnet. Gerade das Interesse für tiefes, sattes Schwarz ist auch in anderen Gattungen und Medien Teil der burgundischen Hofkultur, was Michel Pastoureau in seinem Buch «Noir» detailliert nachgewiesen hat.<sup>452</sup>

Laut Michel Pastoureau zeichnet sich die Farbe Schwarz über die Jahrhunderte hinweg vor allem durch ihre Ambivalenz aus.<sup>453</sup> Es stellt sich die Frage, ob Schwarz im 15. Jahrhundert als Farbe oder Nichtfarbe betrachtet wurde.

In der Vormoderne herrschte eine grosse Sensibilität für die verschiedenen Erscheinungsweisen und Formen von Schwarz.<sup>454</sup> Die Beschaffenheit von Schwarz wird in den frühen Gesellschaften mittels subtiler Nuancen beschrieben, was darauf hindeutet, dass Schwarz als Farbe verstanden wurde. Textur, Glanz, Dichte und Helligkeit waren wichtiger als die Tonalität.<sup>455</sup> In der Antike und im Mittelalter existierte eine Sensibilität für «farbige Schwärze».<sup>456</sup> Das Wort «noir» konnte im Mittelalter auch fahl oder blass bedeuten, erst im 14. und 15. Jahrhundert ist damit auch ein elitäres, glänzendes Schwarz gemeint.<sup>457</sup>

Die Farbtheorie der Antike ist als hybrid zu bezeichnen.<sup>458</sup> Theorien zu Schwarz und Weiss beziehungsweise Hell und Dunkel finden sich schon bei *Alkmaion von Kroton*, *Empedokles* und *Demokrit*.<sup>459</sup> *Platon* und *Aristoteles* haben sie weiterentwickelt und damit eine Grundlage der Farbtheorie des Abendlandes geschaffen.<sup>460</sup>

Oft wurden der Farbton (Weiss, Schwarz, Grau) sowie die Farbhelligkeit beziehungsweise -dunkelheit mit optischen Elementen (Licht, Dunkelheit) gleichgesetzt, wobei die Erkenntnis, dass erst das Licht die Farbwahrnehmung ermöglicht, noch nicht vorhanden war.<sup>461</sup>

Erst in der Neuzeit wurde Schwarz als Nichtfarbe definiert, während der Antike und im Mittelalter standen Schwarz und Weiss gleichberechtigt neben den anderen Farben, die wir heute als bunt bezeichnen.<sup>462</sup> Verantwortlich für diese Anschauung sind Newtons Entdeckungen des Farbenspektrums im 17. Jahrhundert, aber auch Leonardo und die akademische Tradition haben diese

452 Pastoureau 2008, S. 109.

453 Ebd., Einband.

454 Ebd..

455 Ebd., S. 27.

456 Bruns 1997, S. 222.

457 Hebestreit 2008, S. 276.

458 Pastoureau 2001, S. 30.

459 Gage 1993, S. 11.

460 Ebd., S. 12.

461 Heimendahl 1961, S. 59.

462 Pastoureau 2008, S. 12.

Auffassung schon Jahrhunderte zuvor vertreten.<sup>463</sup>

In der Antike war zudem das Bildlicht mit der Farbe identisch, was bedeutete, dass oftmals bunte Farben als Finsternis aufgefasst wurden.<sup>464</sup> Die unfarbige Dunkelheit fehlte, Dunkel wurde immer mit Farbe assoziiert, auch bei schwarzen Bildgründen.<sup>465</sup> *Aristoteles* situierte alle Farben zwischen Weiss und Schwarz, letztere hat er aber nicht als polaren Gegensatz aufgefasst.<sup>466</sup> Schwarz hat er als Negation von Weiss verstanden, denn Schwarz absorbiert alles Licht, Weiss reflektiert es.<sup>467</sup> Schwarz erhält dadurch auch in der Farbwahrnehmung einen negativen Beiklang.

Im Frühmittelalter war die Wahrnehmung von hellen und dunklen Farben besonders ausgeprägt, und damit existierte auch ein extremer Hell-Dunkel-Dualismus, der sich aber nicht auf Schwarz und Weiss bezog.<sup>468</sup> Die Farbwahrnehmung der Antike und des Mittelalters basierte vor allem auf der Skala von Farbhelligkeit und -dunkelheit, Farbton und Farbsättigung waren zweitrangig<sup>469</sup>, was für die Nachtdarstellungen von grosser Bedeutung war. Farbhelligkeit, Leuchtkraft und Intensität waren im Mittelalter wichtiger als Farbnuancen und Tonalität.<sup>470</sup> Die einzigen Fixpunkte waren Hell und Dunkel, es existiert keine mittelalterliche Farbsymbolik, die auf dem Farbton beruht.<sup>471</sup> Die theoretische Unsicherheit über die Farbe, die in der Antike und im Mittelalter herrschte, ist auch eine Folge der Farbtechnologie, die theoretisch nicht erfasst wurde.<sup>472</sup> Fast alle mittelalterlichen Bilder sind polychromatisch. Die Auffassung von Schwarz und Weiss als Nichtfarben beginnt erst im 15. Jahrhundert.<sup>473</sup>

Im 15. Jahrhundert fand *Alberti* einen wissenschaftlichen Zugang zur Farbtheorie, indem er sich nicht mit den Farbpigmenten, sondern mit den Farben als Gegenständen der Optik auseinandersetzte.<sup>474</sup> Zu dieser Zeit war die aristotelische Farbtheorie gültig, *Alberti* vollzog jedoch eine radikale Wende, indem er behauptete, dass Schwarz und Weiss keine Farben seien, sondern nur für Licht und Schatten beziehungsweise für das Helldunkel Verwendung fänden.<sup>475</sup> Die Nachtdarstellungen zeugen auf verschiedenen Ebenen von Umbrüchen, wie beispielsweise die Abwendung von der aristotelischen Farbtheorie. Sie setzen Schwärze bewusst in Kontrast zu den bunten Farben, indem sie es für ein überzeugendes Helldunkel nutzen. Wie gezeigt wurde, gehen sie über *Albertis* Helldunkeltheorie hinaus, indem sie Helligkeits- und Farbwerte intrinsisch miteinander verschränken.

Bei *Alberti* findet sich zudem die erste zusammenhängende Beschreibung des Ton- beziehungsweise Helldunkelwerts der Farben in der Neuzeit,<sup>476</sup> wonach alle Farben einen Grauanteil besitzen.<sup>477</sup> *Alberti* empfiehlt, für Glanzeffekte Weiss zu verwenden, Schwarz für die Nacht.<sup>478</sup> Weiss steht für Licht-

463 Pastoreau 2008, S. 12.

464 Dittmann 1987, S. 4.

465 Ebd.

466 Heimendahl 1961, S. 42.

467 Ebd., S. 44.

468 John Gage 1990, S. 68.

469 Ebd.

470 Pastoreau 2001, S. 75.

471 Ebd.

472 Gage 1990, S. 69.

473 Ebd., S. 119. Siehe dazu auch das Kapitel 2.5. zur Ästhetik des Dunkeln, S. 118.

474 Dittmann 1987, S. 58.

475 Ebd., S. 59.

476 Dittmann 1987, S. 119.

477 Ebd., siehe dazu auch Kapitel zu Kunsttheorie der Renaissance, S. 187.

478 Gage 1993, S. 118.

glanz, Schwarz für Tiefe.<sup>479</sup> Während *Alberti* riet, den Farben Schwarz beizumischen, um Dunkelheit darzustellen, war *Leonardo* der Auffassung, dass die Schatten nie gänzlich schwarz seien, da sie immer auch etwas von der Lichtreflexion abbekämen und entsprechend koloriert seien.<sup>480</sup>

## Kleidung

Ein weiterer Ausläufer der dunklen Ästhetik am französisch-burgundischen Hof ist die Vorliebe für schwarze und graue Kleidung. Der Aufstieg der Farbe Schwarz bezüglich der Kleidung beginnt im 13. Jahrhundert.<sup>481</sup> Pastoureau sieht in verschiedenen Bereichen der Kultur einen «moralischen Code»<sup>482</sup> für Schwarz, der sich im 14. und 15. Jahrhundert voll etablierte. Dies zeigt sich in der schwarzen Kleidung, die im 14. Jahrhundert erstmals von Anwälten, Richtern, Professoren und Magistraten in Italien und Frankreich getragen wurde und dadurch mit staatlicher, öffentlicher Autorität assoziiert wurde.<sup>483</sup>

Gleichzeitig begann auch der französische Adel, die Farbe Schwarz für sich zu entdecken. Die entscheidende Phase der schwarzen Kleidung des Adels begann um 1420, als *Philipp der Gute*, Herzog von Burgund und einer der mächtigsten Männer Europas, Schwarz zu seiner Hoftracht machte.<sup>484</sup>

Die eingangs erwähnt Ambivalenz von Schwarz zeigt sich in dessen Assoziation mit Bescheidenheit, aber auch sozialer Abgrenzung.<sup>485</sup> Im Hochmittelalter beanspruchte der Adel ein exzessives Vorrecht auf Farbigkeit. Andreas Hebestreit spricht in diesem Zusammenhang von «Farbkongressen» des Adels.<sup>486</sup> Farbskepsis und Farbüberdruß der Eliten ist erst im 14. und 15. Jahrhundert zu beobachten<sup>487</sup>, was sich auch in der Malerei dieser Zeit widerspiegelt. Im 15. Jahrhundert gelangte das höfische Schwarz zur vollen Entfaltung, wobei Monochromität in Grau, Weiss und Schwarz auch ein Ausläufer dieser Ästhetik ist.<sup>488</sup> Im Hochmittelalter hingegen wurde Licht, Glanz, Leuchtkraft und Farbe mit *Nobilitas* assoziiert.<sup>489</sup>

Die Tochter *Karls des Kühnen*, *Maria von Burgund*, die *Maximilian von Österreich* heiratete, leitete auch die habsburgische Tradition der schwarzen Kleidung ein, die in den Habsburgerdynastien des 16. und 17. Jahrhunderts nochmals zu besonderer Entfaltung kommen sollte.<sup>490</sup> Das Herzogtum Burgund hat schon im 15. Jahrhundert den höfischen Stil in Europa massgebend geprägt, was durch die Propagierung des elitären Schwarz zum Ausdruck kommt.<sup>491</sup> Laut Hebestreit bedeutet das noble Schwarz sowohl elitäres Selbstverständnis und soziale Abgrenzung, es gilt aber auch als schlicht, fromm und hingebungsvoll.<sup>492</sup> Die Ambivalenz von Schwarz kommt in diesem Kontext insofern zum Ausdruck, als dass es zum einen für Demut und Einfachheit stand, zum andern aber auch für Reichtum und Luxus, wodurch es als Mittel der sozialen

479 Gage 1993, S. 118.

480 Michel Hochmann, Les reflets colorées. Optique et analyse du coloris du XVI au XVII siècle, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquot (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 327.

481 Pastoureau 2008, S. 98 f.

482 Ebd., S. 95.

483 Ebd.

484 Ebd.

485 Ebd.

486 Hebestreit 2007, S. 181.

487 Ebd., S. 215.

488 Pastoureau 2008, S. 102.

489 Gage 1993, S. 184.

490 Pastoureau 2008, S. 103.

491 Hebestreit 2007, S. 277.

492 Ebd., S. 278.





Abb. 82: Simon Bening, *Januar*, Da Costa Stundenbuch, um 1515.



Abb. 83: Simon Bening, *Gefangennahme Christi*, Da Costa Stundenbuch, um 1515.



Abb. 84: Simon Bening, *Sieben Leiden Mariens*, Da Costa Stundenbuch, um 1515.



Abb. 85: Simon Bening, *Geburt Christi*, Da Costa Stundenbuch, um 1515.





Abb. 86: Simon Bening, *Christus in Gethsemane*, Da Costa Stundenbuch, um 1515.

Abgrenzung eingeführt wurde.<sup>493</sup> In den frühen Nachtdarstellungen geht der Farbverzicht auch mit einem Materialverzicht einher, denn die teuersten Pigmente waren die bunten Farben sowie Gold. Dies gilt für die Materialität von schwarzer Kleidung nicht.

Michel Pastoureau vertritt die These, dass soziologische und ideologische Entwicklungen bezüglich der Farbe wichtiger waren als Materialität und Technologie.<sup>494</sup> Das Schwarz des 15. und 16. Jahrhundert ist ein elitäres Schwarz, es wurde elaboriert, vertieft und veredelt.<sup>495</sup> Das Färben von Schwarz war schwierig, denn die Farbe sollte möglichst lebendig und leuchtend sein. Erst ab 1350-60 war es möglich, ein intensives, tiefes Schwarz, das im Licht in Braun und Blau schimmerte, mittels Färben hervorzubringen.<sup>496</sup>

Die Nachtdarstellungen zeugen von einer wahrhaften Entdeckung der Farben Grau und Schwarz, da sie sich dezidiert für Farbton, -helligkeit sowie -sättigung bei Dunkelheit interessieren.

Schwärze und Monochromität waren in verschiedenen Bereichen der Kultur Ausdruck elitärer Kultur, einer reichen und verfeinerten Ästhetik. Farbverzicht kann in diesem Zusammenhang als Form von höchster Eleganz gewertet werden.

Damit sind auch monochrome Darstellungen wie *Schwarze Stundenbücher*

493 Pastoureau 2008, S. 98.

494 Ebd., S. 92.

495 Hebestreit 2007, S. 276.

496 Bernard Bousmanne (Hg.), *Das Schwarze Stundenbuch*, MS M. 493 The Pierpont Morgan Library New York, Faksimileausgabe, Luzern 2001, S. 37.

und Emails sowie *Grisaillen* in Verbindung zu bringen, die in einem ähnlichen Umkreis wie die frühen Nachtdarstellungen entstanden sind und ebenfalls als besonders kostbar galten.<sup>497</sup> Eine visuelle Kultur von Schwarz, Weiss und Grau kann für das frühe 15. Jahrhundert im elitären Umkreis des französischen und burgundischen Hofes beobachtet werden. Die monochrome, dunkle Ästhetik des 15. Jahrhunderts lässt sich nicht auf einzelne Paradigmen wie Schwärze beschränken. Monochromität bedeutet nicht zwingend Dunkelheit. Gleichzeitig wird Dunkelheit nicht nur mit Schwärze assoziiert. Die Nuancen und Tonalität der Farben werden wichtig, sowie deren Lichthaltigkeit. Die Dunkelheit bildet in vielen Illuminationen auch die Folie für die Darstellung der Kostbarkeit des Lichts und des Glanzes.

## 2.5. Exkurs: Ästhetik des Dunkeln am französisch-burgundischen Hof

Die Nachtdarstellungen sind als Ausläufer einer weiter gefassten Ästhetik des Dunkeln zu sehen, die sich im 14. und 15. Jahrhundert in verschiedenen Bereichen von Kunst und Kultur an den französisch-burgundischen Höfen manifestierte.

Es fragt sich, ob man in Bezug auf die frühen Nachtdarstellungen Begrifflichkeiten wie «Ästhetik» oder Kunst überhaupt hinzuziehen darf. Ästhetik als Disziplin eigenen Rechts wurde bekanntlich erst mit Baumgarten ab 1750 etabliert.<sup>498</sup> Die Ästhetik wurde seit dem 18. Jahrhundert als Theorie zur Beurteilung von Kunstwerken entwickelt.<sup>499</sup>

Wenn man Ästhetik nicht nur als Theorie des Schönen sowie als Kunsttheorie auffasst, sondern auch als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung in Bezug auf die Dunkelheit, kann dieser Begriff durchaus auch auf Phänomene wie die Blüte des Nächtlichen in der spätmittelalterlichen Buchmalerei angewandt werden. Ästhetik im Sinne der antiken Philosophie (griech. *Aisthesis* = Wahrnehmung) bezeichnet die Theorie der sinnlichen Wahrnehmung allgemein und eine Theorie von Kunst im Speziellen.<sup>500</sup> Ästhetik soll im Hinblick auf die frühen Nachtdarstellungen als *Aisthesis*, das heisst als allgemeine Wahrnehmungslehre, in Anlehnung an Gernot Böhmes Ausführungen zur Atmosphäre verstanden werden.<sup>501</sup>

### Grisaille

*Grisaillen* sind eng im Zusammenhang mit den frühen Nachtdarstellungen zu sehen. Monochromität, Grauwerte und Dunkelheit spielen hier ebenfalls eine wichtige Rolle.

Der Begriff *Grisaille* ist problematisch, da er für ganz verschiedene Phänomene von Graumalerei in sehr unterschiedlichen Medien verwendet wird. In der Forschung wird Graumalerei abwechselnd mit *Grisaille*, *Peinture en Camaïeu*, *Cirage*, *Clair-Obscur* oder mit Monochromität bezeichnet.<sup>502</sup> Der Begriff *Grisaille* ist ein Produkt der französischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts.<sup>503</sup>

Camaïeumalerei meint aber auch jene Bilder, die in ein und derselben Farbe ausgeführt wurden und sich nur hinsichtlich der verschiedenen Nuan-

497 Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaïeu im frühen 14. Jahrhundert* (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen 6), Wien 1995, S. 155.

498 Haug 2007, S. 19.

499 Böhme 1995, S. 15.

500 Ulrich Christian Schäfer, *Nicht Sehen – Als Weg zum Un-sichtbaren. Bildwerdungen und praktisch-theologische Perspektiven* (Schriften zur Praktischen Theologie 14), Hamburg 2010, S. 138.

501 Böhme 2001, S. 29.

502 Marion Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Köln 1988, S. 4.

503 Krieger 1995, S. 3.



cen (Helligkeits- und Dunkelheitswerte) sowie der Abstufung der Sättigung einer Farbe unterscheiden.<sup>504</sup> Cennini nennt *Giottos* und *Gaddis Grisailen*, er spricht von «terra verde» beziehungsweise «terra di siena».<sup>505</sup> Die Worte «*chiaro e scuro*» stammen ebenfalls von Cennini und beziehen sich auf *Grisailen*.<sup>506</sup> Alberti nennt die antiken Maler, die auf Farbe verzichteten, was die normative Kraft antiker Exempla wiedergibt.<sup>507</sup> Alberti hat zudem den Begriff der «Lebendigen Steine» bezüglich der *Grisailen* geprägt.<sup>508</sup>

Seit der Antike existiert somit eine Art von Malerei, die vornehmlich mit Grautönen arbeitet und Buntfarbigkeit nur spärlich zulässt. *Grisailen* lassen sich mit der Tradition der Farblosigkeit in Verbindung setzen. Das Problem, das Farblose mit Farben zu repräsentieren, wurde zumeist mit Hilfe von Schwarz und Weiss gelöst. Die Idee des Monochromen wurde als Theorie erst in der Neuzeit formuliert<sup>509</sup>, existierte jedoch schon seit der Antike. Bereits Plinius erwähnt Malereien in Grau.<sup>510</sup> Plinius' Ursprungsmythos der Malerei beruht auf Farbabstraktion, wobei er *Zeuxis'* einfarbige Bilder in Weiss erwähnt, und damit die Farbe als Materialverschwendung kritisiert.<sup>511</sup> Plinius betrachtete die beschränkte Palette als positiv, wobei Material und Geist darauf bezogen wurden.<sup>512</sup> Da die *Naturalis Historia* in den Inventaren des Herzogs von Berry erwähnt wird, könnten die Ausführungen zur monochromen Malerei den Künstlern bekannt gewesen sein.<sup>513</sup>

Im 14. und 15. Jahrhundert lässt sich eine besondere Häufigkeit der erwähnten Graumalerei in verschiedenen Medien konstatieren (Abb. 87–89, S. 128; 67, S. 96; 90–104, S. 128–130). Die ältesten Darstellungen finden sich in liturgischen Medien wie dem *Parment von Narbonne*, einem Altarbehang, der figürliche Darstellungen in Grau und Weiss zeigt. Auch im liturgischen Zusammenhang ist eine Bischofsmitra aus dem 14. Jahrhundert im *Musée Cluny* zu nennen. *Giottos Tugenden- und Lasterzyklus* in der *Arenakapelle* in Padua (Abb. 105, S. 130) zeigt erstmals gemalte Skulptur. Skulpturimitation in Grau wird im 15. Jahrhundert zu einem umfassenden Thema der Tafelmalerei nördlich und südlich der Alpen, wobei hier der *Trompe-l'œil*-Effekt wichtig ist. *Grisailen* finden sich ab dem 13. Jahrhundert auch im Medium der Glasmalerei, wo sie für Strenge und Klarheit stehen.<sup>514</sup>

Nebst den Bildern, die Stein im Medium der Malerei imitieren wollen, existieren auch Malereien in Grau in Stundenbüchern des 14. und 15. Jahrhunderts. Hierbei handelt es sich nicht um Skulpturimitation, die ganzheitlich monochrom angelegt ist, sondern um szenische Darstellungen, die in Grautönen und feinsten Farbakzenten gemalt sind. Zarte Farben sowie Goldauflage werden in die Graumalerei integriert, wie beispielsweise bei *Jean Dreux* (Abb. 91, S. 128). Das Grau der Buchmalerei ist unbestimmt, und es ist gerade ihr Wesensmerkmal, dass nebst grauen Partien auch bunte vorkommen.<sup>515</sup> *Jean Pucelle* hat im 14. Jahrhundert das *Brevier von Belleville* sowie das *Stundenbuch der Jeanne d'Evreux* auf diese Weise illuminiert. Beide Bücher gelangten in die

504 Krieger 1995, S. 3.

505 Sabine Blumenröder, Andrea Mantegna – Die *Grisailen*. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento, Berlin 2008, S. 222.

506 Ebd.

507 Ebd.

508 Grams-Thieme 1988, S. 12.

509 Siehe Kapitel 2.5. zu *Grisaille*, S. 122.

510 Plinius, Nat. Hist. XXXV, I-X.

511 Pastoureau 2008, S. 224.

512 Ebd.

513 Guiffrey 1894, S. 124.

514 Cockshaw 1986, S. 5.

515 Krieger 1995, S. 3.

Bibliothek Karls V., sodann in jene des Herzogs von Berry.<sup>516</sup> *Grisaillen* finden sich ebenfalls im *Psalter der Bonne von Luxembourg* und der *Yolande von Flandern*. Viele luxuriöse Manuskripte wie die *Bible Moralisée* Johanns des Guten sowie die *Bible Historiale* Karls V. folgten darauf. Bei *Guillaume de Machaut*, *Jean de Vaudetar*, in den *Grandes Chroniques de France* von Karl V. sowie in den *Très Belles Heures de Bruxelles* des Herzogs von Berry kommen *Grisaillen* vor. Die wichtigsten Künstler sind *Jean Pucelle*, *André Beauneveu* und *Jean le Tavernier*. *Grisaille* wurde vor allem im Medium der Buchmalerei als originelle, künstlerische Möglichkeit betrachtet, als neue formale Andersartigkeit und noch nicht da gewesene Ästhetik.<sup>517</sup>

In der Buchmalerei wird, was die Farbigkeit angeht, nur mit der Farbe des Pergaments und schwarzer Tusche gearbeitet. Drei Valeurs sind vorhanden, ein heller Grundton, die Schattenfarbe und Weissshöhung.<sup>518</sup> Stellenweise werden feinste, buntfarbige Akzente aufgetragen. Der *Grisaillemaler* geht lasierend vor, die schwarze Tusche wird mit Wasser verdünnt und unterschiedlich deckend aufgetragen. Auch arbeiteten die Künstler von der Fläche in die Tiefe, vom hellen Pergamentton bis hin zum tiefsten Schwarz, dazwischen liegen fein abgestufte, graue Partien.<sup>519</sup> Der Pergamentton wird hier als Grundierung aufgefasst. Die *Grisaillen* der Buchmalerei können sowohl transluzid als auch opak koloriert werden.<sup>520</sup> Dasselbe gilt für die Nachtdarstellungen der Buchmalerei.

*Grisaille* bedeutet immer auch Hell-Dunkel-Malerei. Durch die extremen Kontrastierungen in Weiss und Schwarz bekommen die figürlichen Darstellungen mehr Volumen, Raum und Körperlichkeit, was sie, eng mit den Nachtdarstellungen verbindet. Perspektive und Plastizität werden dadurch gefördert. Laut Krieger wurde der erste dreidimensionale Raum nördlich der Alpen im *Stundenbuch der Jeanne d'Evreux* von *Jean Pucelle* entwickelt.<sup>521</sup>

Materialimitation bedeutet immer auch Interesse am Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen und medialen Wirklichkeiten. Komplexer noch wird diese Diskussion in Bezug auf die *Grisaillen* der Buchmalerei. Hier sind zwar szenische Darstellungen mit lebendigen Figuren gemeint und nicht Imitationen von Stein, doch verschiedene Anspielungen verweisen auf den Materialwert anderer Medien.<sup>522</sup> Die figürlichen Darstellungen der *Grisaillemalerei* lassen sich am ehesten mit Schwarzweissfotografien vergleichen. Dargestellt werden reale Szenen, denen lediglich die Buntheit abhanden gekommen ist. Während die Skulpturimitationen Grau als Gegenstandsfarbe der Objekte verstehen, wird es in der Buchmalerei als Zeichen von Farblosigkeit gesetzt. Dadurch wird auch der Realitätscharakter derselben verfremdet. Während Skulpturimitation eine Eins-zu-eins-Beziehung zum dargestellten Gegenstand aufweist, gehen die *Grisaillen* der Buchmalerei einen Schritt weiter und zeigen die dargestellte Realität nicht in ihren tatsächlichen Farben.

Die Metaphorik dieser Art von *Grisaille* ist komplex. Michaela Krieger hat gezeigt, dass Anspielungen auf andere Gattungen und somit auch Materialien vorhanden sind, wie beispielsweise Marmor, Alabaster, Gold und Silber. Laut Krieger geht es nicht um die Imitation eines konkreten Materials, sondern um die Anspielung auf kostbare Materialien im Allgemeinen. Dies resultiere, so Krieger, gerade aus dem Nichtvorhandensein eines Gattungsbewusstseins der

516 Cockshaw 1986, S. 3.

517 Ebd., S. 5.

518 Krieger 1995, S. 30.

519 Ebd.

520 Dittelbach 1993, S. 16.

521 Grams-Thieme 1988, S. 2.

522 Krieger 1995, S. 155.

Künstler im 14. und 15. Jahrhundert.<sup>523</sup>

Krieger überträgt Kriterien, die für gemalte Skulptur gelten, nämlich Materialimitation und damit auch Materialikonologie, auf die Buchmalerei in Grau. Sie sieht in den *Grisaillen* keine «asketischen Negation sinnlicher Farbschönheit»<sup>524</sup>. Materialikonologie meint hier die spezifische Bedeutung, die jedes Material historisch innehat. Es handelt sich dabei um eine ausserikonografische Bedeutung<sup>525</sup> des Kunstwerks, die über den Wert des Materials generiert wird.<sup>526</sup> Sämtliche Autoren sind sich darüber einig, dass keine ökonomischen Zwänge, sondern bewusste ästhetische Prinzipien für die Tradition der *Grisaille* seit dem Hellenismus für dieselbe in Anspruch genommen wurden.<sup>527</sup>

An dieser Stelle lässt sich zeigen, dass die Nachtdarstellungen der Buchmalerei in einigen Punkten eng mit der *Grisaille* verbunden sind, in anderen widersprechen sie sich jedoch.

Laut Millard Meiss wurden in den Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* zwei gotische Traditionen miteinander vereint, und zwar die *Grisaille* und der sternübersäte Himmel.<sup>528</sup> Dieser These ist nur insofern zuzustimmen, als dass sie ausschliesslich für die *Grisaillen* der Buchmalerei gilt. Nachtdarstellung und Skulpturimitation haben nichts gemeinsam, denn Skulpturimitation bedeutet Imitation von Materie mit Abbildcharakter, während es bei den Nachtdarstellungen um das Einfangen der natürlichen Atmosphäre geht. Festigkeit, Materie, Stein und Atmosphäre, Luft, Schwerelosigkeit stehen einander diametral gegenüber.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass sich die Grauwerte der Nachtdarstellungen auf eine einheitlich grau-dunkle Atmosphäre beziehen, während in den *Grisaillen* Grau als Gegenstandsfarbe verwendet wird. Der Effekt ist deshalb ein ähnlicher für unser Auge. Alles erscheint Grau in Grau, aber wenn man beispielsweise die *Kreuzigung* der *Belles Heures* (Abb. 66, S. 96) mit den Miniaturen *Jean Pucelles* im *Stundenbuch der Jeanne d'Evreux* vergleicht, wird deutlich, dass *Pucelle* gerade den Hintergrund und die Atmosphäre nicht mit Grau darstellt. Zudem fällt auf, dass *Pucelle* die farbigen Akzente deutlich setzt, während die *Brüder Limburg* diese nur ganz spärlich verwenden. Farbige und graue Partien bilden hier keinen Kontrast, sondern der Grauschleier der Sonnenfinsternis überzieht sämtliche Figuren und Objekte, sodass deren tatsächliche Farbe darunter nur erahnbar bleibt.

Die Kostbarkeitsmetaphorik, die Krieger den *Grisaillen* der Buchmalerei zuschreibt, ist ebenfalls ein Parameter, der für die frühen Nachtdarstellungen gilt, und zwar noch eindringlicher als bei der *Grisaille*.

#### **Emailarbeiten** (Abb. 87, 88, 90; S. 128)

Wichtig im Zusammenhang mit den *Grisaillen* und *Schwarzen Stundenbüchern* sind auch die monochromen Kunstwerke in Email, die am französisch-burgundischen Hof entstanden sind. Bernard Bousmanne spricht von einem «ersten Zeugen der Wechselwirkung zwischen Goldschmiedekunst und Buchmalerei», wobei er *Jean Fouquets* Selbstbildnis (Abb. 90, S. 128) auf schwarzem Emailgrund und goldenem *Camaïeu* anführt.<sup>529</sup> Es sind schon früher eine Reihe von monochromen Emails erhalten, wozu verschiedene Löffel, Kelche, Becher, Schalen, Teller und Salzfüsser gehören. Ein Beispiel wäre ein email-

523 Krieger 1995, S. 119.

524 Ebd., S. 155.

525 Blumenröder 2008, S. 212.

526 Ebd.

527 Dittlbach 1993, S. 15, Krieger 1995, Pastoureau 2008.

528 Meiss 1974, S. 248.

529 Bousmanne 2001, S. 38.



lierter Prunkbecher aus den burgundischen Niederlanden, der zwischen 1420 und 1430 entstanden ist (Abb. 87, S. 128) ).<sup>530</sup> Auf einem opak schwarzen Untergrund wurden Tierdarstellungen in Weiss aufgemalt, dazwischen sind kleine Sterne in Gold zu sehen. Zum einen erinnert die Farbkombination von Schwarz und Weiss beziehungsweise Schwarz und Gold an die Nachtdarstellungen, aber auch die Tatsache, dass goldene Sterne auf einem dunklen Hintergrund wiedergegeben sind. In sehr ähnlicher Weise wurde der *Löffel mit Affenszene* (Abb. 88, S. 128) ) aus dem *Victoria und Albert Museum* in London emailliert: Auf schwarzem Grund wurden Bäume in Gold und Weiss aufgemalt, in der Mitte des Löffels ist ein Affe zu sehen, der auf einem weissen Hirsch mit goldenem Geweih reitet. Jegliche Buntfarbigkeit wird hier vermieden. Der Löffel wird auf 1410-20 datiert und als franko-flämisch charakterisiert.<sup>531</sup>

Aufgrund der frühen Datierung der monochromen Emails (zwischen 1400 und 1430) kann festgehalten werden, dass diese nebst der monochromen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts vorbildhaft für die frühen Nachtdarstellungen gewesen sein dürften. Nur anspruchsvollste Auftraggeber konnten sich derart aufwendige Kleinodien leisten, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass die Emails in unmittelbarer Nähe zu den frühen Nachtdarstellungen entstanden sind. Ein weiteres wichtiges Indiz für die Rezeption der Emails in den Nachtdarstellungen ist der Umstand, dass die *Brüder Limburg* zuerst als Goldschmiede bei *Alebert de Bolure* in Paris gearbeitet haben, wodurch sie mit derartigen Gegenständen und Techniken vertraut gewesen sein dürften.<sup>532</sup>

### Glasmalerei

Anhand des *Todes Christi* der *Très Riches Heures* soll die strukturelle Verwandtschaft der Nachtdarstellungen mit der Glasmalerei aufgezeigt werden.

Die Licht- und Farbeffekte sind vergleichbar mit einer getönten Glasscheibe, durch die man eine Szene bei Tag betrachtet. Laut Theissing fand eine Übertragung der Lichtdurchlässigkeit der diaphanen gotischen Wand ins Helldunkel der Malerei statt.<sup>533</sup> Auch Dittmanns These geht in diese Richtung:

«Wenn man die äussere Tageshelle und den dunklen architektonischen Innenraum als absolute *Abstracta* betrachtet, entstehen die Farben an der Grenze von beiden in den Gläsern. Das Licht von aussen und das innere Dunkel sind Voraussetzung für das Leuchten dieser Farben. Das Dunkel begrenzt Licht und Farben und bringt die Farben zu einem aus ihrem Innern hervorbrechenden Glühen. In der Helldunkelmalerei des 14. Jahrhunderts lebt diese Tradition fort.»<sup>534</sup>

Es erstaunt nicht, dass es zwischen Gattungen wie Glasmalerei, *Grisaillen* und Nachtdarstellungen im Medium der Buchmalerei Berührungspunkte gibt, hat doch im 14. und 15. Jahrhundert ein reger Austausch zwischen den verschiedenen Künsten an den Fürstenhöfen stattgefunden. Gerade den *Brüder Limburg*, die für den Herzog von Berry und seinen Bruder König Karl V. gearbeitet haben, dürften die *Grisaillen* der Buchmalerei sowie das *Parement von Narbonne* (Abb. 89, S. 128) bekannt gewesen sein. In den Inventaren der Bibliotheken des Herzogs von Berry und seiner Brüder sind zahlreiche Handschriften mit *Grisaillen* oder Ausführungen in *Peinture en Camaïeu* erwähnt.<sup>535</sup> Auch in

530 Kat. Bern 2008, S. 180.

531 Ebd., S. 290.

532 Dückers 2005, S. 16.

533 Cencillo-Ramirez 2000, S. 237.

534 Ebd. (cf. Strauss Koloritgeschichte und Eva Frodl-Kraft).

535 Guiffrey 1894, S. 223, 142.

Bezug auf die Glasmalerei wäre es durchaus denkbar, dass sich die *Brüder Limburg* beispielsweise von den Prinzipien der Glasmalereien der *Sainte-Chapelle* in Bourges oder Paris inspirieren liessen. Wohlgermerkt handelt es sich nur um ähnliche Prinzipien bezüglich Farbgebung, der ästhetische Effekt ist ein völlig anderer. Der *Tod Christi* ist sozusagen zu bunt, um mit den *Grisaillen* in eine Reihe zu treten, im Hinblick auf die Glasmalerei ist er hingegen zu monochrom und zu heterogen. Trotzdem lässt sich eine Verwandtschaft unter den erwähnten Gattungen dieser Zeit beobachten.

Was die Analogien von Glasmalerei und den frühen Nachtdarstellungen betrifft, sind zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Zum einen bestehen die erwähnten ästhetischen Strukturähnlichkeiten, die von der Koloritforschung immer wieder erwähnt wurden, jedoch nie im Detail untersucht wurden. Zum anderen haben sich zahlreiche Autoren mit der Frage des Verhältnisses von Licht und Dunkelheit der Glasmalerei gegenüber der Metaphysik befasst.<sup>536</sup> Auf die Forschungsgeschichte dieser These soll im Folgenden genauer eingegangen werden, da Ähnlichkeiten mit der Methodik der vorliegenden Untersuchung bestehen, sich aber in einigen entscheidenden Punkten grundsätzlich unterscheiden.

So sieht Sedlmayr eine kontinuierliche Entwicklung von der griechischen Lichtmetaphysik bis zur gotischen Glasmalerei, die er mit den Begriffen «Lichtmetaphysik, Lichtmystik sowie Lichtästhetik» charakterisiert.<sup>537</sup> Sedlmayr ist auch verantwortlich für eine unangemessene Polarisierung von dunkler, dämonischer Romanik und lichthafter, göttlicher Gotik.<sup>538</sup>

Erwin Panofsky begründete im Rahmen der Ikonologie, welche die mentalitäts- und ideengeschichtlichen Topoi im Sinne von «Zeitgeist» in den ästhetischen Formen von Kunstwerken verwirklicht sah, die These, dass der geistige Hintergrund für Abt Sigers Neubau von *Saint-Denis* in einer spezifischen Variante des christlichen Neoplatonismus, nämlich in der *Theologia Mystica* von *Dionysios Areopagita*, begründet liegt.<sup>539</sup> Laut Panofsky kannte Siger das *Corpus Dionysiacum* und übernahm dessen Lichtmetaphorik sowie die Theorie über die mystagogische Funktion der Materie in der Licht- und Dunkelgestaltung von Saint-Denis, welche vor allem an die Glasfenster gebunden ist.<sup>540</sup> Panofskys These wurde von Simson erweitert, von Sedlmayr popularisiert und von Duby wiederholt.<sup>541</sup>

Seitens der neueren Gotik-Forschung wurden die letztgenannten Autoren sowie Panofsky jedoch vehement widerlegt.<sup>542</sup> Sowohl Andreas Speer als auch Bruno Reudenbach stimmen in einem der Hauptargumente überein, dass *Dionysios Areopagitas* Texte weder als Kunsttheorie noch als Allegorese von Kunstwerken gelesen werden können.<sup>543</sup> Christoph Marksches hat zudem gezeigt, dass Sigers Texte einer gewöhnlichen, mittelalterlichen Lichtsymbolik folgen, die seit je zur Topik von Bauinschriften christlicher Kirchen gehörte.<sup>544</sup> Die meisten Autoren sind sich darüber einig, dass es in Sigers Schriften keinen einzigen eindeutigen Beleg für eine direkte Rezeption dionysischen

536 Sedlmayr 1979, Jantzen 1987, Panofsky 2001.

537 Hans Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald 1979, S. 32.

538 Trepesch 1994, S. 149.

539 Christoph Marksches, *Gibt es eine «Theologie der gotischen Kathedrale»? Nochmals: Siger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Heidelberg 1995, S. 13.

540 Ebd., S. 16.

541 Ebd., S. 39.

542 Siehe Boiadjev, Kapriev, Speer 2000.

543 Marksches 1995, S. 42.

544 Ebd., S. 53.





Abb. 87: Prunkbecher aus Email, burgundische Niederlande, 1420-30.



Abb. 90: Jean Fouquet, *Selbstbildnis*, um 1450.



Abb. 91: Jean Dreux, *Dedikationsszene*, „Composition de la Sainte Ecriture“, 1462.



Abb. 88: Löffel mit Affenszene, franko-flämisch, um 1410/20.



Abb. 92: Hans Memling, *Johannes der Täufer und der Heilige Georg*, Aussenseiten des Moreel-Triptychon, 1484.



Abb. 89: *Parement von Narbonne*, um 1375.





Abb. 93: Oswald Kreuselius, *Millstätter Fastentuch*, 1593.



Abb. 94: Umfeld des Buchmalers Wilhelm Vrelant, *Schwarzes Gebetbuch*, 1475.



Abb. 95: *Tausendblumentepich*, Burgund, um 1466.



Abb. 96: Philippe de Mazerolles (?), *Kreuztragung Christi*, *Schwarzes Gebetbuch Karls des Kühnen* (auch *Sforza-Stundenbuch* genannt), vor 1468.



Abb. 97: *Lazarus-Erweckung*, Ms. Salting 1221, um 1450.



Abb. 98: *Landschaftsbild zur zweiten Januarhälfte*, Ms. Vit.25-5, f. 2, Biblioteca Nacional Madrid.



Abb. 99: *Monatsbild zur ersten Januarhälfte*, Ms. Vit.25-5, f.1v, Biblioteca Nacional Madrid.





Abb. 100: Diptychon mit Johannes dem Täufer und Christus als Salvator, Stundenbuch des Jean Carpetin.



Abb. 101: Kreuzigung, Stundenbuch des Jean Carpetin.



Abb. 102: Taufe Christi, Stundenbuch des Jean Carpetin.



Abb. 103: Fegfeuer, Stundenbuch des Jean Carpetin.



Abb. 104: Büssender König David/ Christus als Weltenrichter, Stundenbuch des Jean Carpetin.



Abb. 105: Giotto di Bondone, Detail (Spes) aus dem Tugenden- und Lasterzyklus der Scrovegnikapelle, um 1306.

Gedankenguts gibt.<sup>545</sup> Hinsichtlich der Nachtdarstellungen, die in einem weiteren Kapitel im Rahmen der Dunkelheitsmetaphorik der rheinisch-flämischen Mystik, die ursprünglich in den Gedanken *Dionysios Areopagitas* begründet liegt, situiert werden<sup>546</sup>, interessiert aber vor allem ein Gegenargument von Christoph Marksches:

«Eine nach dem System der areopagitischen Mystik aufgebaute Kirche müsste doch, wenigstens vorsichtig, in das urgöttliche Dunkel mystagogisch einführen, sollte also sehr zugespitzt formuliert nicht als aufgehellter Bau, sondern partiell vielleicht als dunkle Höhle gestaltet sein?»<sup>547</sup>

Gerade darin zeigt sich ein wichtiger Unterschied zwischen den gotischen Glasfenstern sowie den frühen Nachtdarstellungen, denn das entscheidende Merkmal der Nachtdarstellungen ist die Gestaltung der Dunkelheit, während in den Glasfenstern alles zugunsten der Inszenierung des Lichts vonstatten geht.

Gernot Böhme charakterisiert den gotischen Sakralbau eindeutig als «Medium des göttlichen Lichts».<sup>548</sup> John Gage und Meredith Lillich sehen die göttliche Dunkelheit in den tief gesättigten Farben der Glasfenster, vor allem im leuchtenden Blau, verwirklicht.<sup>549</sup> Marksches charakterisiert Meredith P. Lillichs These, dass die dunkelblauen Chorfenster von *Saint-Denis* der dionysischen Dunkelheitsmetaphorik entsprächen, als zwanghafte Ableitung.<sup>550</sup> Diese These wird beispielsweise von einem Bild wie dem *Tod Christi* der *Très Riches Heures* geradezu widerlegt, haben doch die *Brüder Limburg* vor Augen geführt, dass Dunkelheit gerade nicht gesättigte, sondern entsättigte, gebrochene und seltene Farben hervorbringt.

Der vorliegenden Analyse liegt es fern, in der Dunkelheit der frühen Nachtdarstellungen Anspielungen auf die Dunkelheitsmetaphorik bei *Dionysios Areopagita* zu sehen, zumal eine solche These jeglicher historischen Grundlage entbehrt. Es soll vielmehr gezeigt werden, dass hinsichtlich spezifischer Wahrnehmungsformen von Licht und Dunkelheit Analogien zwischen der spätmittelalterlichen Spiritualität sowie der im Bild dargestellten Dunkelheit bestehen.<sup>551</sup> Obwohl Panofsky die Existenz des Corpus Dionysiaca in Sugers unmittelbarem Umfeld belegen konnte, haben die neueren Untersuchungen gezeigt, dass auch bei einer solch eindeutigen «Beweislage» noch lange keine Identität von Text und Kunstwerk konstatiert werden kann.

### Schwarze Stundenbücher (Abb. 94, 96, 97–104; S. 129–130)

In Bezug auf den Kontrast von Schwärze und Buntheit sowie Goldfarbe sind die sogenannten *Schwarzen Stundenbücher* als das den Nachtdarstellungen am nächsten verwandte Medium zu nennen. Es muss betont werden, dass die *Schwarzen Stundenbücher* im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden sind, während die frühesten Nachtdarstellungen mit den *Très Riches Heures* bereits um 1411–16 datierbar sind.

Während *Grisaillen* und dunkle Emails mit der monochromen Tradition der Nachtminiaturen verwandt sind, sind die *Schwarzen Stundenbücher*, die Glasmalerei sowie die kostbaren Einbände der Handschriften in Verbindung mit der Ästhetik von Farbenglanz und opaker Schwärze zu sehen. In diese Tradition gehören bestimmte Teppiche aus dem Hause Burgund, wie bei-

545 Marksches 1995, S. 59.

546 Siehe Kapitel 4.5., S. 196.

547 Marksches 1995, S. 61.

548 Böhme 1996, S. 157.

549 Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, S. 194.

550 Marksches 1995, S. 61.

551 Siehe Kapitel 4.5. zur Parallelität von religiöser und ästhetischer Dunkelheitserfahrung, S. 196.



spielsweise der Berner *Tausendblumen-Teppich* (Abb. 90, S. 129) von 1466, der ebenfalls einen schwarzen Grund zeigt, worauf bunte und goldene Blumenornamente zu sehen sind.

Das Schwarze Gebetbuch aus New York dürfte innerhalb der *Gent-Brügge-Schule* unter *Karl dem Kühnen* entstanden sein.<sup>552</sup> Der Ursprung der *Schwarzen Stundenbücher* wurde oftmals in der Antike vermutet, weil damals auch Pergament mit Purpur gefärbt wurde, worauf mit Gold- und Silbertinte geschrieben wurde. Diese Formverwandtschaft muss nicht unbedingt als Kontinuität gewertet werden, da es sich je um völlig andere Kontexte handelt.<sup>553</sup> Schon in den Inventaren des Königs von Frankreich werden 1374 «lettres d'or sur parchemin noir» erwähnt, wie in den Inventaren des *Herzogs von Berry* und *Karls V.*<sup>554</sup> Bousmann erklärt die Existenz der *Schwarzen Stundenbücher* am burgundischen Hof mit der allgemeinen Vorliebe für Schwarz und Grau, was damals als Prestigezeichen gedeutet wurde.<sup>555</sup>

Die *Schwarzen Stundenbücher* stellen sozusagen eine Inversion der *Grisaillen*, wie sie beispielsweise bei *Pucelle* vorkommen, dar. Dieser arbeitet vom hellen Grund des Pergaments bis in das tiefste Schwarz hinein, während die Meister der *Schwarzen Stundenbücher* vom schwarz gefärbten Pergament ausgehen und dasselbe mit hellen und bunten Farben kolorieren. Die Nachtdarstellungen der Buchmalerei unterscheiden sich von den *Grisaillen* und den *Schwarzen Stundenbüchern* vor allem darin, dass sie praktisch kein Schwarz verwenden, um Dunkelheit darzustellen. Sie sind weder monochrom, noch sind Weiss und Schwarz die bestimmenden Farben. Die Darstellungen der *Schwarzen Stundenbücher* fallen zwar unter die Rubrik «Dunkle Bilder» oder «Schwärze im Bild», aber sie zeigen die dunkle Atmosphäre nicht in einer derart illusionistischen Weise wie die Nachtdarstellungen der Buchmalerei.

---

552 Bousmann 2001, S. 9.

553 Ebd., S. 35.

554 Ebd., S. 36.

555 Ebd.

## Juwelen und Edelsteine

Dagmar Thoss hat zu Recht auf die Ähnlichkeit der *Schwarzen Stundenbücher* mit den kostbaren Einbänden der Handschriften hingewiesen.<sup>556</sup> Die meisten Handschriften wurden in dunkle Stoffe wie Samt oder Seide eingebunden, worauf Gold, Silber und kostbare Edelsteine als Verzierung appliziert wurden, was in den Inventaren des *Herzogs von Berry* erwähnt wird.<sup>557</sup> Die Inszenierung von lichthaltigen Materialien wie kostbaren Steinen und Metallen vor dem Hintergrund eines dunklen Stoffes ist mit der Struktur der Nachtdarstellungen sowie den *Schwarzen Stundenbüchern* eng verwandt. Im diesem weiteren Rahmen lässt sich die Kostbarkeitsmetaphorik der bunten Nachtdarstellungen nachvollziehen. Die bunten und goldenen Pigmente waren schon von ihrem Materialwert her kostbarer als die schwarzen und unbunten Farben, was bei den Edelsteinen und Partien in Gold des Einbands der Handschriften der Fall ist. Zudem geht es nicht nur um die Kostbarkeit der Materialität, sondern auch um die Farb- und Lichtwahrnehmung in Bezug auf diese Materialien, was als ästhetisch und kostbar betrachtet wurde.

Eine Illumination wie der *Bal des Ardents* (Abb. 60, S. 80) ist Ausdruck von der komplexen Kostbarkeitsmetaphorik der Nachtdarstellungen, was auf verschiedenen Ebenen beobachtet werden kann. Die Illumination zeugt einerseits durch ihre Ikonografie vom ausgeprägten Sinn der damaligen adligen Gesellschaft für Licht- und Farbspektakel, aber auch von der hohen Kunst des Malers, der die nötigen Mittel hatte, um dies im Medium des Bildes festzuhalten. Durch eine meisterhafte Handhabung der Lichtregie inszeniert er die prachtvolle Festkultur am burgundischen Hof inmitten von bunten, leuchtenden Farben und glänzenden Stoffen, die aus der Dunkelheit edelsteinartig aufleuchten.

Während in den Einbänden lediglich die Kostbarkeit des Materials sowie dessen Wirkung im Zentrum stehen, kommt in den Nachtdarstellungen wie in den *Schwarzen Stundenbüchern* eine weitere Dimension des Kostbaren hinzu, nämlich jene der Kunst. Die Edelsteine der Einbände leuchten aus sich selbst heraus, während in den Nachtdarstellungen der Maler kraft seines künstlerischen Könnens die Farben zum Strahlen und Leuchten bringt. Die einzelnen Pigmente sind zwar als Werkstoff wertvoll aufgrund ihrer oft umständlichen Gewinnung und Weiterverarbeitung, doch erst durch das Mischen und das spezifische Auftragen wird die Farbe zu dem, was sie schliesslich im Nachtbild ausdrückt, nämlich Buntheit, Licht, Transparenz, Kostbarkeit.

Während der Edelstein in seiner Materialität real strahlt und funkelt, ist dies in Bezug auf die Nachtdarstellungen und die *Schwarzen Stundenbücher* dem Akt der Nachahmung, der Mimesis im klassischen Sinn, zu verdanken, denn die Mischung und Auftragung der Farben ist Teil der Gattung Malerei. Deshalb wird die Kostbarkeit der Edelsteine im Medium Malerei ungleich potenziert, indem der künstlerische Akt des Malens selbst Kostbarkeit evoziert. Die Pigmente sind zwar kostbar in ihrer Materialität, aber erst durch den Malakt imitieren sie Licht- und Farbqualitäten anderer kostbarer Materialien wie Edelsteine, Gold und Silber.

Die Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts bringen demnach zwei völlig konträre Vorstellungen von Ästhetik zum Ausdruck, nämlich auf der einen

556 Dagmar Thoss, *Le Téméraire – der Tollkühne – ein bibliophiler Mäzen?*, in: Klaus Oschema, Rainer C. Schwinges (Hg.), *Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft*, Zürich 2010, S. 226.

557 Z.B. Guiffrey 1894, S. 224: «Item, une très belle Bible en françois, escripte de lettre de fourme, très richement historiée au commencement, garnie de quatre fermouers d'or, es deux desquelx a deux balais et es deux autres deux saphirs, en chascun deux perles, esmaillez des armes de France, et, au bouz des tirans, en chascun, un bouton de perles, et sur le tixu d'un chascun, petites flurs de lis d'or clouées, et y a une pipe de deux testes de serpent garnie de seignaulx.»

Seite die Ästhetik der Schwärze und des Monochromen, auf der anderen Seite jene der Farbbrillanz und des Glanzes. Während erstere die Dunkelheit als dominant und positiv versteht, ist das Verhältnis der letzteren gegenüber der Schwärze als passiv und negativ zu bezeichnen, da die Dunkelheit hier nur Mittel zum Zweck der Farb- und Lichtinszenierung ist.

Gerade durch die Einbettung dieser leuchtend bunten Gegenstände in eine schwarz-dunkle Umgebung, kommt die Kostbarkeit des Lichts ungleich stärker und illuminationsartig zum Vorschein. Die Dunkelheit hat somit die Funktion, den Kostbarkeitscharakter des Lichts zu steigern, das Licht zu mystifizieren, inszenieren – ja zu verzaubern und damit zu entmaterialisieren.

Dazu schreibt Umberto Eco:

«Er (der mittelalterliche Mensch) hatte einen viel höher entwickelten Sinn als wir für die klaren, gut grundierten, leuchtenden Farben, er liebte den Glanz des Goldes, das Funkeln der Edelsteine, den strahlenden Einbruch des Lichtes und sein Spiel auf dem Grün der Felder, dem Blau des Wassers, den Brokatgewändern. Jedoch im Triumph der Farbe, des Lichts, des Goldes (und ein solcher sind die *Très Riches Heures*) sah er zugleich einen Ausdruck der göttlichen Allmacht.»<sup>558</sup>

Eine Ästhetik des Dunkeln zeugt von einem regen, medienübergreifenden Austausch der spätmittelalterlichen Kunst, was immer im geschützten und elitären Kontext der französisch-burgundischen Hofkultur geschah.

---

558 Eco 2004, S. 116.



### 3 «Materiam superabat opus.» Materialität des dunklen Bildes

Nachdem in einem ersten Schritt eine Art Phänomenologie der Dunkelheit in Bezug auf die wichtigsten Darstellungsmittel der Malerei, nämlich Licht und Farbe, erstellt wurde, soll im Folgenden nach der Materialität dieser Basiskonstituenten gefragt werden. Während im ersten Teil die ästhetisch-optischen Wirkung von Licht und Dunkelheit erörtert wurden, soll im Folgenden die tatsächliche Herstellung derselben untersucht werden, wobei es auch um das Verhältnis von Maltechnik und Ästhetik geht.

Diese Ausführungen gründen auf der Analyse besagter Originalhandschriften der grossen Bibliotheken Europas. Eine genaue Analyse der Pigmente kann im Rahmen dieser Dissertation nicht geleistet werden, dazu wäre die Zusammenarbeit von Kodikologen, Chemikern und Kunsthistorikern in einem interdisziplinären Forschungsprojekt notwendig. Wohl aber ist eine genaue Analyse der Maltechnik, des Farbauftrags, des Pinselstrichs sowie der verschiedenen Malschichten dank der Untersuchung von Originalhandschriften möglich.

Wie zu zeigen sein wird, bestehen die Innovationen bezüglich des Nächtlichen nicht in einer Erneuerung der Werkstoffe und Materialien, sondern in den neuen Experimenten der Maltechnik, was letztlich den Effekt atmosphärischer Dunkelheit im Bild hervorruft. In diesem Zusammenhang soll erörtert werden, inwiefern Materialität und Idealität der frühen Nachtdarstellungen zusammenhängen.

#### Farbtechniken

Wie bereits erwähnt, wurden die bunten Farben hinsichtlich ihrer Helligkeit, Sättigung und ihres Farbtons reduziert. Drei farbtechnische Grundprinzipien können für die reduzierte Farbigkeit der Nachtdarstellungen verantwortlich gemacht werden: Die Beimengung von Schwarz oder Grau zu einer bunten Farbe, die Mischung von verschiedenen bunten Farben oder das Überziehen einer bunten Farbe mit einer farbigen Lasur können die Farbigkeit einer Darstellung massgeblich verändern. Es muss davon ausgegangen werden, dass die bunten Farben nicht in vollkommen reiner Form vorhanden waren. Die Farbhelligkeit kann durch die Beimengung von Schwarz oder Grau beeinflusst werden, während die Farbsättigung sowohl durch farbige Lasuren, durch das Beimischen von Schwarz oder aber durch die Vereinigung zweier Farben verändert werden kann. Die Änderung des Farbtons kann mit dem Mischen der Farben oder mit dem Auftragen von transparenten, farbigen Lasuren begründet werden.

Kapitel 1 und 2 haben gezeigt, dass für die Beziehung von Licht und Farbe zwei Hauptkriterien massgebend sind, nämlich die monochrome Farbgebung, die oftmals mit diffusen Lichtverhältnissen einhergeht, sowie die Inszenierung des Kontrastes zwischen Buntheit und Schwärze. Im Folgenden wird offenbar, dass diesen ästhetischen Effekten sehr verschiedene Maltechniken zugrunde liegen, wobei einerseits die Wahl der Pigmente, aber auch deren Auftrag eine Rolle spielen. Da diese Analyse sich stark mit der Frage nach dem Status des Mediums Bild beziehungsweise Malerei sowie dem zeitgenössischen Selbstverständnis des Künstlers befasst<sup>559</sup>, ist es notwendig, den genauen Umgang mit dem Material, den Pigmenten, Farben, deren Verwendung zu untersuchen, denn dadurch können Rückschlüsse auf die Rolle der Kunst zwischen Handwerk und Intellekt gezogen werden. Krüger sieht die Bedeutung des neuzeitlichen Künstlers vor allem darin, dass dessen technisches Vermögen sowie seine künstlerisch-poetische Kompetenz in den Vor-

559 Siehe Kapitel 5.5., S. 238.

dergrund rücken.<sup>560</sup>, was für die Nachtdarstellungen exakt zutrifft.

### Maltechniken

Um die atmosphärische Dunkelheit der Nacht im Medium der Buchmalerei darzustellen, sind verschiedene Techniken möglich. Im Folgenden werden vier Maltechniken unterschieden, die teilweise ähnliche ästhetische Effekte hervorrufen, aber stark divergieren, was die technischen Verfahren angeht.

Wie bereits gezeigt wurde, sind in Bezug auf den ästhetischen Effekt der Nachtdarstellungen zwei Hauptrichtungen dominant: Die Minderheit der Darstellungen speist sich aus dunklen, monochromen Farben, welche die nächtliche Atmosphäre mit einem hohen Illusionsgrad wiedergeben. Zu dieser Gruppe gehören meistens Miniaturen, die Naturphänomene im Aussenraum wiedergeben. Der grösste Teil der frühen Nachtdarstellungen zeigt sehr bunte Farben, die in scharfem Kontrast zu gänzlich schwarzen Partien stehen und ein starkes Helldunkel aufweisen. Wie im Folgenden gezeigt wird, sind für die beiden ästhetischen Ausprägungen der dunklen Bilder vier verschiedene Techniken möglich, die sich wiederum zwei Grundprinzipien zuordnen lassen: Zum einen wird aus einem dunklen, monochromen, teilweise gänzlich schwarzen Grund in die Buntfarbigkeit hineingearbeitet, zum anderen werden zuerst die bunten und leuchtenden Töne aufgetragen, worauf die dunklen oder schwarzen Partien appliziert werden. Die erste folgt der Maxime «aus dunklem Grund», während die übrigen die schwarzen Pigmente nachträglich auf die bunten Farben applizieren.

Dunkelheit kann somit opake Schwärze, aber auch Monochromität der Farben bedeuten. Auf subtile Weise werden dunkle Braun-, Grün-, Grau- und Blautöne gemischt, sodass gebrochene, monochrome und sehr seltene Farben entstehen. Das Gegenteil von Monochromität stellen die bunten Farben dar, den Kontrast zur Schwärze vor allem die hellen und leuchtenden Töne. Der Farbauftrag konnte, was die Dunkelheit angeht, von pastos über transparent, lasierend und opak variieren.

### 3.1. Aus dunklem Grund

Im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11) kommt das Prinzip, aus einem dunklen, monochromen Grund ins Helle und Farbige zu arbeiten, zum Tragen. Wenn man Folio 153 Recto mit der Darstellung des *Todes Christi* gegen das Tageslicht hält, ist eine monochrome, dunkelgraue Grundierung erkennbar, die unterschiedlich deckend aufgetragen wurde. Die bunten Farbtöne sind von hinten nicht sichtbar, woraus zu schliessen ist, dass sie nachträglich in die dunkelgraue Grundierung eingearbeitet wurden. Durch den wässrigen Farbauftrag wird eine hohe Transparenz erreicht. Die gesamte Darstellung weist einen einheitlichen, dunkelgrauen Ton auf, der die gesamte Farbigkeit der Illumination schleierartig überzieht. Meisterhaft wurde dadurch das diffuse, kühle, grau-grüne Licht einer Sonnenfinsternis eingefangen. Die dunkle Grundierung führt zu einem ästhetischen Eindruck von Einheitlichkeit, der durch den allen Farben gemeinsamen Unterton in Grau entsteht. Die *Brüder Limburg* etablierten eine neue Maltechnik für die Dunkelheit, indem sie aus dem dunklen Grund heraus ins Helle und Dunkle modellierten.

Der *Tod Christi* der *Très Riches Heures* ist eine der koloristisch interessantesten Nachtdarstellungen des 15. Jahrhunderts. Nicht weniger als zehn verschiedene Farbtöne lassen sich auf der grauen Grundierung ausmachen. Die *Brüder Limburg* haben beispielsweise stark abgemischte Farben verwendet, um

<sup>560</sup> Krüger 2001, S. 154.

Düsternis und reduzierte Sichtbarkeit auszudrücken. Sie wussten, dass die Erkennbarkeit reiner Farben stark vom Licht abhängig ist. Die Farbigkeit ist hier als Funktion der reduzierten Lichtverhältnisse bei Nacht oder Sonnenfinsternis gedacht, was in dieser Zeit ein revolutionärer Gedanke war.

Verschiedene Grautöne, die in Ton und Helligkeit fein abgestuft sind, werden für die Erde, die Kleidung der Soldaten und den Himmel verwendet. Der Erdboden weist einen Grünstich auf, während der Himmel mit einem hellen Grau überzogen ist. Auch die Gewänder variieren in den jeweiligen Farbtönen, das Kleid der Maria ist bläulich, während einige Männer bräunliche Umhänge tragen. Die Farbe ihres Haars oszilliert zwischen helleren und dunkleren Brauntönen, während das Haar der Marien einen helleren, blonden Ton aufweist. Die Inkarnate zeigen einen feinen rötlichen Schimmer, während die Kopfbedeckungen der Häscher auf der rechten Seite des Bildes eine purpurne Farbe aufweisen. Für das Blut, das aus der Seitenwunde Christi fließt, wurde mit einem dünnen Pinselstrich dunkles Rot aufgetragen.

Gesamthaft dominieren Grau- und Brauntöne, die meisten Reproduktionen wirken jedoch zu grünstichig. Baldine Saint-Girons erwähnt in ihrem Buch *Les Marges de la Nuit* einen dominanten Violett-Ton, was nicht korrekt ist.<sup>561</sup> Die Farben sind ohnehin dunkel und monochrom, wegen der dunklen Grundierung wirken sie aber noch stärker abgetönt, was sich beispielsweise im Farbton des Blutes Christi beobachten lässt. Die Transparenzen der einzelnen Farbschichten zeigen sich beispielsweise bei den Fahnen, die mit einem dunklen Grau gemalt sind, durch das der dunkelgraue Grund scheint. Die drei Körper am Kreuz weisen ein helles Inkarnat auf, das von weisslich schimmernden, durchsichtigen Schleiern umgeben wird. Die feine, nuancierte Farbigkeit ist von hinten nicht sichtbar, was dafür spricht, dass aus dem grauen, monochromen Grund heraus gearbeitet wurde. Dass die *Brüder Limburg* mit mehreren durchsichtigen Malschichten operiert haben, zeugt von der Subtilität ihrer Maltechnik und stellt in dieser Ausprägung ein Novum für das Medium Buchmalerei und für die Gattung Nachtstück dar. Obwohl diese Kategorien in dieser Zeit theoretisch noch nicht etabliert sind, kann man von *Disegno und Colorito* sprechen, denn einerseits bleibt die feine Zeichnung sichtbar, andererseits verstehen es die *Brüder Limburg*, mit differenzierten Farben in feinen Abstufungen zu modellieren. Wie die übrigen Miniaturen der *Brüder Limburg* weist der *Tod Christi* eine sehr exakte Zeichnung auf, wobei man davon ausgehen kann, dass Vorzeichnungen gemacht wurden.<sup>562</sup> Darüber wurde die Farbe aufgetragen, worauf die Linien in Schwarz nochmals nachgezogen wurden.

Die Verwendung von Goldtusche ist zudem Teil dieser differenzierten Farbigkeit. Für den Nimbus Christi wurde Goldtusche sparsam auf den grauen Grund aufgetragen. Sowohl die Partien der Strahlen als auch jene des Nimbus ragen in die Farbe hinein, was darauf hinweist, dass das Gold nachträglich gemalt wurde. Auch wird die Farbe unter dem Nimbus teilweise sichtbar. Sonne und Mond weisen dieselbe feine, transparente Goldschraffur auf, wie im Nimbus Petri in *Ego Sum*.

Das Blatt des *Todes Christi* ist in seiner Farbigkeit einzigartig für diese Zeit sowie für das Medium Buchmalerei. Seitens der Technik ist nichts Vergleichbares erhalten, erst die venezianische Lasurmalerei des 16. Jahrhunderts lässt Farbigkeit aus einem dunklen Grund heraus entstehen. Marta Cencillo-Ramirez erwähnt in ihrer Untersuchung über das Helldunkel in der italienischen

561 Saint-Girons 2006, S. 95.

562 Margaret Lawson, *Die Belles Heures des Jean de Berry. Die Materialien und Techniken der Brüder Limburg*, in: Rob Dücker, Pieter Roelofs (Hg.), *Die Brüder van Limburg*, Stuttgart 2005, S. 150.



Malerei, dass *Taddeo Gaddi* in der *Anbetung der Hirten* der *Baroncelli-Kapelle* (Abb. 6, S. 28) eine tiefbraune Untermalung verwendet hat, die an einigen Stellen durch das Blau des Himmels scheint.<sup>563</sup>

Cencillo-Ramirez fügt bei, dass der dunkle Grund dazu dient, das gesamte Fresko mit Hilfe der dunklen Farben zu vereinheitlichen.<sup>564</sup> Mittels Freskotechnik ist es aber gerade nicht möglich, mehrere transparente Farbschichten aufzutragen, um auf diese Weise einen für die gesamte Darstellung dominierenden Farbton hervorzubringen. Die Maltechnik von *Gaddis* Fresko ist gerade das Gegenteil des Farbauftrags der *Très Riches Heures*, und zwar aufgrund der Opazität der Fresko-Pigmente sowie wegen des raschen Farbauftrags, bestehend aus einzelnen Tagwerken. Die innovative Maltechnik der *Très Riches Heures* ist deshalb eng verwandt mit der Gouache-Technik der Buchmalerei sowie mit den Temperafarben der späteren Tafelmalerei.

Die Nachtdarstellung *Ego Sum* (Abb. 1, S. 10), die sich auch im Passionsoffizium der *Très Riches Heures* befindet, folgt ebenfalls dem maltechnischen Prinzip «Aus dunklem Grund». Während im *Tod Christi* die gesamte Miniatur mit ein und derselben grauen Grundierung unterlegt wurde, verwendeten die *Brüder Limburg* für *Ego Sum* zwei verschiedenfarbige Basisfarben: Hält man Folio 142 Verso mit der Darstellung *Ego Sum* von hinten gegen das Tageslicht, wird erkennbar, dass die *Brüder Limburg* einen blauen Grund für den Himmel und einen grauen Grund für die übrigen Teile des Bildes malten.

Im *Tod Christi* hingegen wurde das gesamte Bild mit dem gleichen dunkelgrauen Grundton ausgestattet. Die blaue Grundierung des Himmels zeigt deckende und weniger deckende Partien, wodurch der dunkelblaue Nachthimmel auf der Vorderseite tief und perspektivisch wirkt. Von hinten, gegen das Tageslicht betrachtet, wird die wässrige Struktur des Farbauftrags deutlich. Tatsächlich wurden in dieser Zeit oftmals wässrige Bindemittel verwendet. Für die *Belles Heures* wurde anhand von Pigmentanalysen belegt, dass als Bindemittel nicht mehr Eiweissleim, sondern *Gummi Arabicum* verwendet wurde, was die Farben satt, stark und durchsichtig macht.<sup>565</sup>

Das Blau ist unregelmässig aufgetragen, sodass das Pergament teilweise durchscheint. Die Rezeptare des Hoch- und Spätmittelalters erwähnen solche Farbpraktiken. Es handelt sich um einen sehr speziellen Blauton, er ist sehr dunkel und wirkt petrolfarben im Gegensatz zu den hellen, satten Blautönen in den anderen Miniaturen, die deckend aufgetragen wurden. Aufgrund der Untersuchungen der *Belles Heures* kann die Hypothese aufgestellt werden, dass es sich hier um *Lapislazuli* handelt, zumal der *Herzog von Berry* Wert auf kostbarste Materialien legte.

Der untere Teil des Bildes ist mit einer monochromen, dunkelgrauen Grundierung versehen, ähnlich wie jene im *Tod Christi*. Die oberen Partien der Körper von Christus und Petrus sowie die Bäume, die in die Zone des Himmels hineinragen, wurden ebenfalls grau grundiert, worauf die bunten Töne aufgetragen wurden. Es stellt sich die Frage, ob zuerst die blaue oder graue Grundierung gemalt wurde. Von den Kalenderbildern weiss man, dass die *Brüder Limburg* immer von oben nach unten malten.<sup>566</sup> Eindeutige Überlappungsstellen in der Himmelszone deuten darauf hin, dass zuerst der Himmel gemalt wurde und dann die grauen Partien. Die Bäume sowie die Figuren Christi und Petri wurden nicht blau unterlegt, sondern gehören der grauen Grundierung an. Im unteren Teil der Miniatur wurde aus dem dunkelgrauen

<sup>563</sup> Cencillo-Ramirez 2000, S. 152.

<sup>564</sup> Ebd.

<sup>565</sup> Lawson 2005, S. 158.

<sup>566</sup> Patricia Stirnemann (IRHT Paris) kennt die Handschrift im Detail, und ist dieser Auffassung.

Grund heraus sowohl ins Helle als auch ins Dunkle modelliert. Die Helme und Rüstungen der Soldaten sind meist in Dunkelgrau gehalten, während einige Turbane der Soldaten ein helleres Grau aufweisen. Das Inkarnat ist in bräunlich-roten Tönen abgestuft.

Die koloristischen Feinheiten beziehen sich auch auf die Ikonografie. Die Figur von Petrus wird koloristisch von Christus abgesetzt, indem sein Gewand einen helleren Grauton aufweist, sein Haar weiss schimmert und sein Inkarnat heller ist als jenes von Christus. Derselbe ist der dunkelste Punkt des Bildes, wozu der goldene Nimbus in extremem Kontrast steht. Ohne die starke Abdunkelung der Farben würde der Glanz des Goldes niemals mit einer solchen Leuchtkraft hervortreten. Die Landschaft hebt sich durch einen grünlichen Ton von der grauen Masse der Soldaten ab, während die Kronen der Bäume in dunklem Grün gemalt sind. Sowohl die Personen als auch die Bäume wirken dunkler als der Himmel und die Landschaft, was sich in einer realen Nacht entsprechend verhält. Es wird deutlich, dass die *Brüder Limburg* das Grau auf subtile Weise tonal abgestuft haben.

Es fragt sich, weshalb die *Brüder Limburg* keinen durchgehend dunklen Grundton wie im *Tod Christi* verwendet haben. Zum einen könnte man diese Unterschiede mit der Händescheidung der drei Brüder erklären. Meiss geht davon aus, dass *Ego Sum* von *Paul Limburg* illuminiert wurde, woran sich Raymond Cazelles anschliesst.<sup>567</sup> Andererseits lässt sich festhalten, dass es sich um eine Art Experiment mit unterschiedlichen Lösungen für die Darstellungen des Phänomens der Dunkelheit handeln könnte, zumal in den *Très Riches Heures* Innovationen auf breiter Ebene durchgeführt wurden. Eine dritte Möglichkeit, die ich für am wahrscheinlichsten halte, wäre jene, dass die Maler bewusst zwei unterschiedliche Phänomene, nämlich eine reale Nacht bei *Ego Sum* und eine übernatürliche Dunkelheit in Form einer Sonnenfinsternis im *Tod Christi*, darstellen wollten. Aufgrund der Verschiedenheit von Nacht und Sonnenfinsternis haben sie diese unterschiedlichen Arten von Dunkelheit mittels verschiedener Maltechniken im Bild festgehalten.

Die Partien in Gold in 142 Verso sind von hinten nicht sichtbar, was darauf hindeutet, dass es sich um Goldtusche handelt, die über die Farbe gemalt wurde. Goldtusche wirkt bedeutend matter, sie wird, wie in diesem Bild zum Beispiel, oftmals für die Illusion von Licht, Gold oder Gelb verwendet. Der Nimbus Christi wurde mit Goldtusche gemalt, was die matte, körnige, heterogen glänzende Oberfläche andeutet.

Der Malvorgang fand an dieser Stelle wie folgt statt: Zuerst wurde der Himmel gemalt, dann das Haupt Christi in Grau, worauf einige Überlappungsstellen hindeuten. Zwischen dem grauen Haupt und dem goldenen Nimbus wird ein schmaler Streifen Blau des Himmels sichtbar. Auch kann man unter dem Gold des Nimbus das Blau des Himmels ganz schwach erkennen. Die goldenen Strahlen wurden zuletzt gemalt, sie überlagern den Nimbus Christi. An einigen Stellen sind feine goldene Striche zwischen den Strahlen sichtbar, die so wahrscheinlich nicht geplant waren, was darauf hindeutet, dass der Himmel zuerst gemalt wurde. Die Goldstrahlen überlappen zudem das dunkle Haar von Christus. Im Nimbus selbst wird eine Art Muster sichtbar, das wie punziert wirkt. Eine solche Praxis hat Margaret Lawson für die *Belles Heures* beschrieben.<sup>568</sup> Es handelt sich nicht um Einkerbungen, sondern an einigen Stellen wurde die Goldtusche punktförmig sehr dicht aufgetragen, sodass diese Teile aus dem weniger deckenden Teil herausragen und fast plastisch wirken. Die körnige, matte Struktur des Goldes weist auf Goldtusche hin, es

567 Cazelles 1984, S. 77.

568 Lawson 2005, S. 154.

könnte sich aber auch um *Aurum Musicum* handeln, ein Pigment, das golden leuchtet, damals ebenfalls verwendet wurde und sehr teuer war. Es ist eher wahrscheinlich, dass echtes Gold verwendet wurde, da der *Herzog von Berry* Wert luxuriöseste Ausführung der Stundenbücher schätzte.<sup>569</sup>

Im Nimbus von Petrus wird die koloristische Meisterschaft der *Brüder Limburg* nochmals eindrücklich sichtbar. Es handelt sich um eine ganz feine Schraffur von Goldtusche, nicht Silberauflage, wie einige Autoren annehmen.<sup>570</sup> Eine extrem feine Aussenlinie in Gold bildet den Rahmen, darin wurden feinste goldene Linien aufgetragen. Dieser sparsame, äusserst feine Auftrag des Goldes ruft eine transparente Wirkung des Nimbus von Petrus hervor. Die Goldschraffur ist oben dichter, gegen unten hin nimmt sie ab. Das Licht der Laterne unten links wurde ebenfalls mit Goldtusche gemalt, die im Inneren der Laterne deckend aufgetragen ist, während sie nach aussen hin transparenter wird. Einige Teile des Körpers des Soldaten werden von diesem feinen Lichtschimmer beleuchtet. Für die Flammen der Fackeln wurde wiederum Goldtusche verwendet, die nicht deckend ist und nach aussen hin abnimmt. Darauf wurde ein Rotpigment in feinen Linien gemalt, um den roten Glanz des Feuers wiederzugeben.

Dieses Verfahren, worin die Farbe strichartig auf das Gold aufgetragen wird, lässt sich eher in der Buchmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beobachten.<sup>571</sup> Da die *Brüder Limburg* sehr innovativ waren, kann es durchaus sein, dass sie die Ersten waren, die den Feuerschein auf diese Weise dargestellt haben.

Dieselbe Technik der dunklen Grundierung findet sich im *Stundenbuch Engelberts von Nassau*. Wenn man Folio 56 Verso mit der *Gefangennahme Christi* (Abb. 38, S. 62) von hinten beleuchtet, wird eine monochrome, dunkelgraue Grundierung erkennbar, die sich, ähnlich wie im *Tod Christi* der *Très Riches Heures*, über die ganze Illumination erstreckt.

Die Partie des Himmels ist in einem dunklen Grau grundiert, worauf ein petrolblauer Schleier aufgetragen wurde. Dieses Blau ist heterogen, an gewissen Stellen wirkt es dunkler, an anderen heller, denn es wurde ebenso wie in den *Très Riches Heures* verschieden deckend gemalt. Auf der linken Seite türmen sich dunkelblaue Wolkenberge auf, die von schwarzen und weissen Rändern umgeben werden. Das Weiss wird an jenen Stellen eingesetzt, wo die Wolken vom fahlen Licht des Mondes, der auch mit Weiss gemalt wurde, angeleuchtet werden. Der Himmel wurde mit groben, horizontalen, blauen Strichen versehen. An jenen Stellen, wo die Fackeln in den Himmel ragen, sind die blauen Pinselstriche vertikal aufgetragen, sodass sich das Rot und Gelb der Fackeln mit dem Blau des Himmels mischen. Hier zeigt sich ein lockerer, fast pastoser Pinselstrich, der sich für die koloristischen Feinheiten der atmosphärischen Nacht besonders gut eignet. Durch diesen Maltstil wird Bewegung suggeriert, wie sie in einer Freiluftatmosphäre durch Wind entsteht und beispielsweise durch die Fackeln sichtbar wird. Gerade für die Wiedergabe der visuellen Unschärfen der nächtlichen Atmosphäre ist ein zeich-

569 Für die *Très Riches Heures* wurde eine Pigmentanalyse, die auf naturwissenschaftlichen Methoden beruht, bisher nicht gemacht. Für die *Belles Heures*, die kurz vor den *Très Riches Heures* ebenfalls von den Brüdern Limburg für den Duc de Berry illuminiert wurden, konnte eine solche Analyse im Zuge einer grösseren Restaurierungsarbeit des Metropolitan Museum in New York durchgeführt werden. Mithilfe verschiedener naturwissenschaftlicher Techniken konnte die Analyse stattfinden, jedoch ohne Proben der Pigmente aus den *Belles Heures* zu entnehmen. Aufgrund dieser Untersuchungen kann davon ausgegangen werden, dass auch für die *Très Riches Heures* ähnliche Pigmente und Techniken verwendet wurden. (siehe Lawson 2005).

570 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 248.

571 Eventuell hat es der Boucicaut-Meister schon angewandt.



nerischer Stil nicht unbedingt von Vorteil. Der *Meister der Maria von Burgund* setzt sich von den *Brüdern Limburg* ab, indem er die Maltechnik zugunsten eines pastosen Farbauftrags variiert, um die diffusen Übergänge der verschiedenen Texturen und Stofflichkeiten im Mondlicht darzustellen.

Für die Flammen wurde im unteren Teil Rot verwendet, oberhalb davon ein gelbes Pigment, das von der blau lodernden Flamme immer wieder unterbrochen wird. Durch feinste Farbabstufungen werden hier das Blau der Flammen und jenes des Himmels unterschieden. Um einen maximalen Illusionsgrad bezüglich des Feuerglanzes herauszuholen, wurde Goldtusche in feinen Strichen über die Fackeln verteilt. Auch die stiebenden Funken bestehen aus kleinen Goldpunkten, die zum Teil mit dem Rotpigment gemischt wurden. Die Fackeln und Funken werden vom Wind in alle Richtungen geblasen, was ebenfalls die Illusion einer nächtlichen Freiluftatmosphäre unterstützt. Die Glanzlichter in Blau, Gelb, Rot und Weiss spiegeln sich in den Helmen und Rüstungen der Soldaten. Noch in der dunklen Masse der Soldaten, die sich auf der rechten Seite in der Tiefe verliert, sind diese farbigen Reflexlichter erkennbar. Teile ihrer Gesichter und Gewänder sind orange koloriert, was durch die Mischung von Rot und Gelb hervorgerufen wird. Bis auf den Boden reicht dieses orange Licht, wobei die hellen Partien immer wieder von verschatteten, gänzlich schwarzen Partien unterbrochen werden.

Die Landschaft erscheint in einen abgedunkelten, grünlichen Ton und wird von kleinen, dunkelgrünen Büschen und Bäumen gesäumt. Zwischen dem grossen Baum und der umgefallenen Laterne ist der Fluss Kidron schwach erkennbar. Die dunkelgrünen Blätter des Baumes ragen teilweise in den Himmel hinein, was darauf hindeutet, dass die bunten Partien erst nachträglich auf den dunklen Hintergrund aufgemalt wurden. Die Farbe ist hier eine Funktion des Lichts, ihre Buntheit ist abhängig vom Licht. Durch die künstlichen Lichtquellen wird beispielsweise das Blau des Mantels Christi wahrnehmbar.

Was die Sichtbarkeit betrifft, ist festzuhalten, dass praktisch alles erkennbar bleibt, auch kleinste Details wie die Gewandfalten der dunklen Rückenfigur im Vordergrund. Um die feinsten Pinselstriche und nuancierten Farbefekte wahrzunehmen, ist ein genaues Hinsehen sowie ein Spiel mit Nah- und Fernsichtigkeit, was durch das winzige Format des Stundenbuchs gewährleistet wird, notwendig.

Auch in Folio 45 Recto mit dem *Gebet am Ölberg* (Abb. 39, S. 62) wird dieselbe dunkelgraue Grundierung für die gesamte Miniatur verwendet, worauf die bunten Pigmente aufgetragen wurden. Die Nacht hier ist mondlos und dunkel, was durch die diffusen Farben unterstützt wird. Während die Landschaft in einem dunklen Graugrün gehalten ist, färbt sich der Himmel petrolblau. Er ist so stark bewölkt, dass nur ab und zu hellere blaue Streifen zu erkennen sind; über dem Horizont wird ein rosa Schimmer angedeutet. Auf der rechten Seite ist der Zug der Häscher weit in der Ferne mit den Fackeln dargestellt, die aus winzigen Rot- und Goldpigmenten bestehen. Gold wurde in feinster Weise für den Strahlennimbus Christi verwendet, sodass er transparent wirkt. Die Farben der Gewänder wurden nicht mit Schwarz, sondern mit dem dunklen Petrolblau des Himmels abgeschattiert. Aber auch in diesem Bild sind alle Partien sichtbar beziehungsweise farbig, es existieren keine gänzlich schwarzen Partien.

### 3.2. Im Netz der Nacht

Eine weitere Maltechnik, um Dunkelheit hervorzurufen, besteht darin, die Bilder mit einem feinen Netz aus dunklen Strichen zu überziehen. Während im Kapitel «Aus dunklen Grund» eine Technik, die vom Dunkel zum Hellen beziehungsweise Bunten arbeitet, beschrieben wurde, ist hier das Gegenteil der Fall. Erst nachdem die jeweilige Illumination in ihrer gesamten Farbigkeit fertiggestellt ist, wird das dunkle Netz darüber gespannt. Wie sich im Folgenden zeigen wird, hat dies keine Konsequenzen für den ästhetischen Effekt der Dunkelheit, es werden ähnliche atmosphärische Nachtstimmungen wie beispielsweise in den *Très Riches Heures* erzielt.

In der Handschrift des *Liebentbrannten Herzens* wird für sämtliche Nachtdarstellungen die Netztechnik angewandt. In der nächtlichen Innenraumscene (Abb. 13, S. 38) wurden allgemein eher dunkle, zum Teil bunte Farben eingesetzt. Über das gesamte Bild hat *Barthélemy d'Eyck* ein engmaschiges Netz aus feinsten schwarzen und dunkelbraunen Farbstrichen gelegt, was den Effekt der Dunkelheit verstärkt. Dabei handelt es sich um feine Striche und Pünktchen, die in fast pointillistischer Manier aufgetragen wurden.

Die pointillistische Technik lässt sich bei den französischen Buchmalern ab 1410 bis etwa um 1500 beobachten, beispielsweise hat sie der *Meister von Boucicaut* in Tagszenen verwendet. Bei *Barthélemy d'Eyck* macht sie aufgrund der dunklen Farben den Nachteffekt aus und unterstützt zudem die feine Modellierung und Plastizität. Dort wo die Schatten sind, wird die Strichtechnik in Schwarz intensiver. Die Dichte der Striche und Pünktchen wird an den dunklen Stellen höher. Der Schlagschatten, den *Amor* auf den Boden wirft, wurde beispielsweise mit längeren schwarzen Strichen gemalt als die verschatteten Partien im Hintergrund. Durch die Stricheltechnik sind feinste Schattierungen, welche die Räumlichkeit der Szenerie unterstützen, möglich. Im Gegensatz zum italienischen *Rilievo*, das durch das Helldunkel hervorgerufen wird, sind hier aufgrund der Netztechnik weichere, nuanciertere Übergänge zwischen Schatten und Licht möglich.

Im Hintergrund der *Eingangsminiatur* bleiben alle Formen erkennbar, die pointillistische Technik bewirkt eine allgemeine Verunklärung und Verdunkelung, sodass sich die Details erst schrittweise vom Auge des Betrachtenden erschlossen werden können. Im mittleren Bereich des Hintergrundes ist beispielsweise nicht ein Fenster, sondern eine Tür dargestellt, worauf die Schwelle, die erst bei genauerem Hinsehen sichtbar wird, hindeutet. Solche Details verlangen eine erhöhte Aufmerksamkeit des Betrachtenden, dessen Augen sich buchstäblich an die Dunkelheit im Raum gewöhnen müssen.

Gold wurde nur sparsam verwendet, und zwar, um die Gegenstandsfarbe der Objekte wiederzugeben, nicht um Glanzeffekte zu setzen, was beispielsweise in der Stickerei des Teppichs oder in den Flammen des Röckchens von *Désir* der Fall ist. Für solche Farbeffekte wurde meistens Goldtusche aufgrund ihrer matten Wirkung gewählt. Zudem lässt sich Goldtusche verschieden deckend auftragen, wodurch transparente Wirkungen erzielt werden können.

In Folio 12 Verso mit der *Rast am Brunnen der Fortuna* (Abb. 14, S. 38) handelt es sich nebst *Ego Sum* der *Très Riches Heures* um eine der dunkelsten Nachtszenen der Buchmalerei des Spätmittelalters. Die extreme Dunkelheit kommt zum einen durch die besonderen Pigmente, zum anderen durch die Netztechnik zustande.

In dieser Illumination wurde in alle bunten Farben Schwarz eingemischt. Die Bäume links sind vollkommen in Schwarz gehalten, jene in der Mitte in Dunkelgrau. Für grössere dunkle Flächen wurde Grau verwendet, reines Schwarz nur für die Konturen. Aufgrund der wässrigen Pigmente sowie des Farbauftrags auf Pergament ist das Medium der Buchmalerei gänzlich unge-

eignet, um einen tiefschwarzen Grund darzustellen. Auch wenn dunkelstes Kohlschwarz verwendet wird, kann nie der Effekt einer dunklen Fläche eines Ölbildes herausgeholt werden, die satt glänzt und die Schwärze tief wirken lässt. Das Schwarz der Buchmalerei wirkt immer unregelmässig, rauh, heterogen und oberflächlich, wie es hier der Fall ist. Für die Konturen hat der Maler ein tieferes Schwarz als für das Netz verwendet, sodass die Umrisse der Objekte trotz der Dunkelheit erkennbar sind. Die Konturen wurden teilweise pastos aufgetragen, um die Illusion zu erzeugen, dass sich im Hintergrund alles im Ungefähren verliert.

Zusätzlich zu den dunklen Farben wurde dieses Bild mit dem dunklen Netz schleierartig überzogen. Der Himmel wurde in einem dunklen Petrolblau grundiert. Dort, wo dunkle Wolken vorüberziehen, ist das schwarze Netz engmaschiger gestaltet. Der bedeckte Nachthimmel klart nur stellenweise auf, sodass die kleinen goldenen Sterne sichtbar werden. Sie weisen verschiedene Grössen auf und wurden unregelmässig verteilt. Sternschnuppen in Gold sind ebenfalls vorhanden.

Nebst Goldtusche wurde für den Anzug von *Désir* und die Steigbügel Blattsilber verwendet, das mattiert wurde und ebenfalls mit dem Netz aus feinen schwarzen Strichen überzogen ist. Wenn das Silber oxidiert beziehungsweise verschwärzt, können irisierende Schichten entstehen oder Korrosionen mit irisierendem Effekt, der in allen Regenbogenfarben oder aber auch golden schillern kann. Für die Flügel des Herzens sowie für die Steigbügel hat *Barthélemy d'Eyck* wiederum Goldtusche verwendet, wodurch auf die verschiedenen Stofflichkeiten im Gegensatz zur Rüstung *Désirs* aufmerksam gemacht wird.

Allgemein wurden sehr illusionistische, dunkle Nachtfarben gewählt, die fast monochrom wirken. Für die Gesichter wurden beispielsweise matte, stumpfe Farben verwendet, wobei das schwarze Netz zusätzlich Dunkelheit erzeugt. Das Netz wurde über das Gold der Flügel des Herzens gespannt, sodass das Dunkel die hellsten und glänzendsten Partien im Bild einnimmt. Dunkelheit wird hier als dominantes Prinzip aufgefasst, das an allen Stellen im Bild dieselben atmosphärischen Qualitäten hervorruft.

In Folio 55 Verso wird die *Liebesinsel* (Abb. 18, S. 39) dargestellt, wobei es sich um jenen Moment der Nacht kurz vor Anbruch der Morgendämmerung handelt. Die Insel wirkt graugrün schimmernd, was durch eine Mischung aus hellem Azurit und einem Gelbpigment hervorgerufen wird. Dieses Prinzip wurde oftmals für grünliche Grautöne angewandt, wobei kein grünes Pigment vorkommt. Für das Licht, das aus der Hütte austritt, wurde Gold- und Silbertusche verwendet. Im Inneren wurde zuerst Gold aufgetragen, darüber wurde Silber verteilt. Da, wo das Licht auf der hinteren Seite der Hütte austritt, wurde Gold gewählt, ansonsten Silbertusche. Auch das Gewand des vordersten Mannes im Boot besteht aus Silbertusche, ebenso die Gischt, welche die Felsen umspült, sowie der Fischleib auf der rechten Seite. Dieses Beispiel zeigt, dass durch die Wahl der Pigmente zwischen verschiedenen ephemeren Phänomenen wie Feuer oder Oberflächenglanz differenziert wurde.

Auch diese Illumination wurde mit dem feinen Netz überzogen, wobei dieses weniger dominant als in den erwähnten Illuminationen zutage tritt. Dies hängt mitunter mit dem Umstand zusammen, dass hier weder ein starkes Helldunkel wie in der *Eingangsm Miniatur* noch eine tiefdunkle Nacht wie im *Brunnen der Fortuna* wiedergegeben wird, sondern der diffuse Übergang von Tag und Nacht.

In *Rothschild Folio 75 Recto* mit der *Hirtenverkündigung* (Abb. 106, S. 149) ist die nächtliche Illusion mit Hilfe einer raffinierten Licht-Schatten-Regie gestal-



tet worden, wobei ebenfalls mit der Netztechnik experimentiert wurde. Der Hintergrund wurde in dunklen Grau- und Petrolblautönen koloriert, wodurch zum einen Dunkelheit hervorgerufen wird. Für die Schatten, welche die Hirten auf die Wiese werfen, wurde ein dunkles Grün über das hellere gelegt, darüber wurde eine Art Netz aus schwarzen Strichen aufgetragen. Dieselbe Technik wurde für andere Partien im Bild verwendet, wie beispielsweise für die Schatten in den Gesichtern der Hirten oder jene auf dem Fell der Schafe. Die virtuose Lichtregie zeigt sich in Details wie den Schuhen der Hirten: Jene des Hirten ganz links sind tiefschwarz, jene in der Mitte etwas heller und jene ganz rechts am hellsten koloriert worden. Das dunkle Netz ist an den verschatteten Stellen dichter gezeichnet. Es erinnert an *Barthélemy d'Eycks* Stricheltechnik im *Liebentbrannten Herzen*.

Licht wurde mit Goldtusche dargestellt, Glanzeffekte jedoch mit Weiss. Für das Fell der Schafe wurde beispielsweise Weiss verwendet, darauf wurde das schwarze Netz aufgetragen, für die Glanzeffekte wurde hingegen Silber tusche gewählt. Gold wird beispielsweise für die erleuchteten Innenräume der Häuser verwendet, während das Glänzen der Haut durch ein weisses Pigment erzielt wurde. Der Maler differenziert zwischen Lichtquellen und Reflexlichtern mittels der Wahl der Pigmente. Im Gegensatz zu den *Très Riches Heures* wurden hier sämtliche Partien unabhängig voneinander gemalt, es existiert kein verbindender, dunkler Grund. Trotzdem werden hier mittels der Netztechnik extrem illusionistische Effekte der nächtlichen Atmosphäre erzielt.

### 3.3. Schleier und Nebel

Eine weitere Maltechnik des Dunkeln besteht darin, weisse Pigmente schleierartig auf darunter liegende Malschichten aufzutragen, um diffuse Lichtstimmungen bei Nacht und Nebel wiederzugeben. Im *Breviarum Grimani* ist ein solches Vorgehen auf Folio 4 Recto (Abb. 113, S. 170) zu beobachten: Auf der linken Seite beleuchtet eine Laterne die Szene am unteren Bildrand, wo eine Frau Wasser aus dem Kanal schöpft. Der Krug, den die Frau ins Wasser taucht, erzeugt ringförmige, kleine Wellen, deren Glanz mit einem weissen Pigment gemalt wurde. Für grössere Bereiche, die auf der Wasseroberfläche schimmern, wird eine Art weisser Schleier auf das Blau des Wassers aufgetragen. Mit dieser lasierenden Technik wird der Dunst, der über dem Wasser liegt, dargestellt. Auf der Wasseroberfläche im Hintergrund ist in Rosa und Weiss der Glanz derselben dargestellt; vielleicht wurde ein Purpurfarbstoff verwendet.

Die Häuser im Hintergrund haben dieselbe Azuritfarbe wie das Wasser, einzig die Konturen sind in einem dunkleren Violett-Ton gehalten. Im oberen Teil des Hintergrundes sind die Konturen besser erkennbar, der Übergang von Festland und Wasser verliert sich im Ungefähren. Die lasierende Schleiertechnik in Weiss ist verantwortlich für die spektakulären nächtlichen Effekte. Der 'Nebel' besteht aus dem weissen Pigment, welches das nächtliche Licht repräsentiert, das den Formen erlaubt, sich über der Wasseroberfläche zu materialisieren, während das Nachtblau, Braun und Violett der Häuser im Hintergrund undifferenziert durch den Schleier hindurchscheinen. Die Beziehung zwischen dem Blau und dem Weiss kreiert den atmosphärischen Effekt. Der weisse Schleier macht das Licht sichtbar, sodass es als Substanz zwischen dem Vorder- und Hintergrund erscheint. Wiederum geht es um das subtile Spiel zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarem, zwischen dem flüchtigen Auftauchen von Farbe und Form innerhalb der dunklen Atmosphäre, die gleich wieder zu verschwinden drohen.

In der Mitte des Bildes ist ein Boot zu sehen, aus dessen Innerem eine

Laterne hervorleuchtet. Der untere Teil der Laterne wurde mit Gelb ausgefüllt, oben wurde Orange aufgetragen. Für die Flamme wurde Blau mit ganz wenig Gold gewählt, wobei das Gold nur punktiert und äusserst sparsam appliziert wurde. Die Strahlen in hellem, transparentem Gelb gehen in alle Richtungen von der Laterne aus. Für ihr Leuchten wurde ein helles Gelbpigment lasierend aufgetragen, während der Glanz auf den Fischernetzen und die glatte Haut des Aals, den der Mann links in der Hand hält, mit Weiss gemalt wurden. Diese Differenzierung zwischen Leuchtlicht und Oberflächenglanz durch die Wahl der Pigmente erinnert an die *Hirtenverkündigung* (Abb. 106, S. 149) des *Maître de Poitiers* 30. Für die Darstellung des Lichts und des Glanzes wird Gold immer mehr von farbigen Pigmenten verdrängt. Ein maximaler Illusionismus wird angestrebt.

Im Berliner Einzelblatt des *Voustre Demeure Stundenbuches* mit der *Kreuzigungsgruppe mit Nebenszenen* (Abb. 62, S. 82) zeigt sich ein extremes Interesse des Malers für die Darstellung der Freiluftatmosphäre. Im oberen Bereich der Illumination wurde das Einnachten mit einem atmosphärischen Wolkenhimmel dargestellt. Der Himmel wird von feinen, azurblauen Pünktchen und Strichen gebildet, worauf grau-weiße Wolken und weisser Wolkendunst dargestellt sind. Dadurch wird das Einnachten beziehungsweise die sogenannte «blaue Stunde», um es mit den Worten *Gottfried Benns* zu sagen<sup>572</sup>, dargestellt. Es handelt sich hier um eine Art Kombination von Netztechnik und weissem Schleier. Die Tupfer in Weiss und Blau werden in verschiedenen Grössen und in unterschiedlicher Dichte in beinahe impressionistischer Manier wiedergegeben. Feine Goldpünktchen stehen für die Sterne. Die Mondsichel ist weiss und abnehmend und besitzt einen Hof. Das Mondlicht lässt die Ränder der dunklen Wolken weiss aufleuchten. Durch die Darstellung der beleuchteten und dunklen Wolkenpartien wird auf die atmosphärische Tiefe der Wolkenberge aufmerksam gemacht.

Der einnachtende Himmel geht im unteren Teil der Miniatur in die Nachtszene über. Im Vordergrund eines dunklen Hügels wird Christus von fünf Häschern umgeben. Alle Details wie die Farben der Gewänder oder die Gesichter sind perfekt erkennbar.

Die Flammen der Fackeln werden sowohl mit Rot als auch mit Orange und Rosa gemalt. Darauf wurde sehr sparsam Goldtusche aufgetragen, die für das Lodern der Fackeln und das Sprühen der Funken verwendet wurde. Dunkel hebt sich der Russ der Fackel davon ab. Der rote Schein des Lichts spiegelt sich auf den Gesichtern, der Glanz auf dem Haar Christi wurde hingegen mittels Gold erzeugt. Auf der Brücke, die über den Fluss Kidron führt, steht ein Häscher, dessen Laterne die gegenüberliegende Seite des Flusses erhellt. Er ist ganz in Schwarz gehalten, nur auf dem Rand seines Rückens reflektiert das Licht einer anderen Laterne. Der Lichtschein seiner Laterne manifestiert sich in Rosa- und Goldtönen, die auf das dunkle Grün des Rasens aufgetragen wurden. Die Blätter und der Stamm des Baumes werden ebenfalls auf einer Seite erleuchtet, was mit einer feinen Goldschnur und kleinsten Goldpunkten gemalt wurde.

Der Fluss Kidron wurde mit einem hellblauen Basiston grundiert, darauf wurden schwarze und dunkelblaue Tupfer in unregelmässigen Abständen aufgetragen, um das Spiegeln der dunklen Büsche auf dem Wasser wiederzugeben. Die pointillistische Technik erinnert an die Behandlung des einnachtenden Himmels. Auch die Blätter und Zweige der Büsche sind in Schwarz gemalt, an einigen Orten ist ein Grünton vorhanden, denn dort wird durch das Licht die Farbe der Blätter sichtbar. Licht bedeutet immer auch Farbe. Auf

572 Gottfried Benn: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke, hg. v. Benno Hillebrand, Frankfurt a. M. 1982., S. 368.

der blauen Wasseroberfläche sind teilweise Grünpigmente an jenen Stellen erkennbar, wo sich die Büsche im Wasser spiegeln. In der Mitte des Flusses ist ein helles Blau aufgetragen, worauf feine Farbtupfer in Rosa, Ocker, Orange und Gold aufgesetzt wurden. Zwischen den blauen Teilen wurden grössere Flächen in Rosa und Violett ausgeführt, wodurch das Schillern und Glitzern der Lichter auf der dunklen Wasseroberfläche zum Ausdruck kommen soll. Auch an dieser Stelle wird nochmals deutlich, dass der Farbauftrag teilweise nebel- oder schleierartig erfolgt, sodass das Schimmern des spärlichen Lichts in der Dunkelheit möglichst illusionistisch zum Ausdruck gebracht wird, während die einzelnen Glanzlichter punktuell mittels der pointillistischen Netztechnik aufgetragen werden.

Dunkler Grund, Netz, Schleier und Nebel sind Techniken, die in den Nachtdarstellungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts selten vorhanden sind, was bereits für die Ästhetik dieser Bilder beobachtet wurde. Weitaus am häufigsten zeigt sich die folgende Technik, ausgehend von bunten Farben und opaker Schwärze.

### 3.4. Bunte Schwärze

Unter die Rubrik «Bunte Schwärze» fallen verschiedene Illuminationen, die auf der ästhetischen Ebene sehr ähnlich wirken, denen aber ganz unterschiedliche Maltechniken zugrunde liegen. Die meisten Miniaturen folgen der Maxime «Von Bunt zu Dunkel», während einige Maler zuerst die dunklen Partien malen, worauf die bunten und leuchtenden Töne aufgetragen werden. Dies sei nicht zu verwechseln mit der Technik «Aus dunklem Grund», worin die dunkle Grundierung durch alle weiteren Lasuren hindurch scheint und einen einzigartigen ästhetischen Effekt des Nächtlichen hervorruft.

In der *Verschwörung gegen Alexander* aus dem *Roman d'Alexandre* (Abb. 68, S. 102) suggeriert der Künstler eine nächtliche Atmosphäre, indem er die Hintergrundfarben dunkel hält und darauf die bunten Töne aufträgt. Der Hintergrund ist in dunklem Braun koloriert, das eventuell mit Violett oder Purpur gemischt wurde. Es handelt sich nicht um reines Schwarz, was durch den Vergleich mit den gänzlich schwarzen Hüten der Männer deutlich wird. Die Kleider der Verschwörer wurden schwarz grundiert, worauf farbige Striche aufgetragen wurden. Um das Auftreffen des Lichts auf farbigen Oberflächen darzustellen, wurde beispielsweise der Rock des Mannes links unten in Schwarz gemalt, darauf wurden Purpurstreifen aufgetragen, die nach rechts hin in Hellrot changieren, denn an dieser Stelle fällt das Licht auf den Rock. Die Ränder der Kleider wurden mit feinen Goldstrichen konturiert.

Dieser Maler zeigt sozusagen eine Inversion der bunten Farben und Schwarz. Im Gegensatz zu den düsteren, gebrochenen Tönen der *Brüder Limburg* und *Barthélemy d'Eycks* werden hier sehr bunte Pigmente verwendet. Dies erinnert an die Koloristik der *Schwarzen Stundenbücher*, worin Gold und bunte Farben auf das schwarz gefärbte Pergament aufgetragen wurden. Für die Flammen wurde ein helles Orange aufgetragen, worauf wenig Goldtusche getupft wurde. Der nächtliche Effekt wird einerseits durch eine Inversion der bunten Farben und Schwarz hervorgerufen. Andererseits wurde der äusserst wirkungsvolle Kontrast von Orange und Schwarz bewusst inszeniert. Viele Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben Orange als Feuerfarbe angewandt.

Für die Gesichter wurde zuerst ein helles Inkarnat verwendet, worauf Schatten in Dunkelgrau und -blau aufgetragen wurden, und zwar im unteren Bereich der Gesichter, da die Fackeln dieselben von oben beleuchten. Der Glanz in den Augen wurde mit feinsten weissen Punkten hergestellt. Das Auf-



glänzen der Gewandbordüren des Mannes mit dem roten Hut wurde durch feine Linien in Silbertusche gemalt, was ebenso für die Ränder der Teller auf der Tafel gilt. Für die Schatten auf der weissen Tischdecke wurde dem Weiss Silber beigemischt. Silbertusche wurde sowohl für die Darstellung des Materials Silber als auch für Glanzlichter und sogar für Schatten verwendet. Hier zeigt sich eine neue, innovative Verwendung der alten Pigmente.

Die folgenden Miniaturen zeigen ähnliche ästhetische Wirkungen wie die Illumination des *Alexanderromans*, die dunklen Partien wurden nachträglich auf die bunten Töne gemalt.

In der Illumination *Le Bal des Ardents* (Abb. 60, S. 80) existieren zum ersten Mal gänzlich schwarze Partien, die im Raum beziehungsweise in der Atmosphäre sichtbar werden. Sie wurden fleckenhaft in die bunten Töne eingefügt, ohne dass dabei Transparenz entsteht. Die Flammen auf den Tanzenden wurden mit Hellgelb und Rot extrem fein und pastos aufgetragen. Für den Vorhang im Hintergrund wurde eventuell *Aurum Musicum* verwendet, denn es wirkt nicht leuchtend golden, sondern eher bräunlich-matt. Goldtusche wurde nur sehr sparsam für die Bordüren der Kleider verwendet. Das Licht der Kerzen an der Decke wurde mittels feinsten gelber Striche gemalt. Der reflektierte Schein des Feuers auf den Gesichtern wurde mit feinen roten Strichen dargestellt. Dasselbe gilt für das linke Bein des Mannes rechts unten, der zwar im Gegenlicht steht, aber auf dessen Bein das rötliche Licht von hinten auftrifft.

Ganz hervorragend ist die Herausarbeitung der stofflichen Qualitäten wie beispielsweise beim roten Samtvorhang im Hintergrund. Abwechslungsweise wird in Weiss oder Schwarz schraffiert, um die weiche, samtige Textur darzustellen. Schwarz wird für die verschatteten Partien verwendet, Weiss für die glänzenden Stellen. Der Maler versteht es sogar, die Schatten der transparenten Schleier der Damen auf ihren Hälsen abzubilden. Gesamthaft sind hier die Hell-Dunkel-Abstufungen stärker, als es beispielsweise das diffuse Licht der *Sonnenfinsternis* der *Brüder Limburg* zulässt. Im *Alexanderroman* oder in der Miniatur des *Bal des Ardents* werden die Lokalfarben absolut gesetzt und mittels schwarzer Partien abgeschattiert.

Während der *Bal des Ardents* (Abb. 60, S. 80) extrem fein und detailliert gemalt wurde, ist die Nachtdarstellung der *Chronique d'Angleterre* (Abb. 107, S. 153) durch die grobe Malweise eher auf Fernsicht angelegt. Dieses Nachtbild erstaunt durch sein riesiges Format. Alles wurde eher zügig und grossflächig gemalt, was auf den Reproduktionen, die oftmals viel kleiner sind, nicht zum Ausdruck kommt. Im Inneren des Hauses wird die nächtliche Atmosphäre durch lange Schatten und durch die Lichtwirkung der Kerzen erzeugt. Die Flammen der Kerzen wurden mit roten und gelben Pigmenten und Gold gemalt. Ihr Schein erleuchtet nur die Wand, das Licht auf dem Boden fällt durch die offenen Fenster und rührt von der hellen Mondnacht. Gold wurde als Licht und nicht als Glanzlicht aufgefasst. Die Schatten, die unter den Bettstimmeln entstehen, wurden in Schwarz gemalt.

Die Landschaft im Hintergrund wirkt, was die Lichtführung angeht, überzeugender als der nächtliche Innenraum. Der Himmel wurde blau grundiert, worauf Rotwerte aufgetragen wurden. Wahrscheinlich handelt es sich um Indigoblau, wobei die dunkleren Partien mit Purpur-Lasuren überzogen wurden. Den helleren Wolken wurde Weiss beigemischt, das Indigo wirkt eher dumpf. Auf die dunkelblaue Grundierung wurde Gelb für den Mond aufgetragen, darauf wurden die dunkleren Wolken gemalt. Der gelbe Schimmer um den Mond herum wurde unmittelbar auf die blaue Grundschicht appliziert. Die Büsche im Vordergrund wurden mit weissen Glanzlichtern versehen, die ganz fein mit Gelb getönt wurden. Der Graucharakter der Türme der Stadt-

mauer entstand durch die Mischung von Blau und Weiss, worauf ein roter Farblack aufgetragen wurde.

Das ganze Bild ist nicht auf Nahsicht, sondern auf Distanz angelegt. Es wird dadurch besser lesbar. Trotz der schnelleren Malweise wurden einzelne Teile wie die Landschaft im Hintergrund sehr fein und detailliert gemalt.

Das riesige Format des *Recueil des Histoires de Troye* (Abb. 108, S. 153) erinnert an die *Chronique d'Angleterre* in Wien oder an den *Roman d'Alexandre*. Feinheiten wie in den kleineren Illuminationen können hier nicht festgestellt werden. Stattdessen handelt es sich um einen eher groben, schnellen Pinselstrich. Das Bild wirkt verwirrend, weil Vorder- und Hintergrund nicht aufeinander abgestimmt sind und formal unabhängig voneinander funktionieren. Die Kampfszene im Vordergrund ist beispielsweise viel genauer und feiner gemalt als der Hintergrund. Dazwischen liegt eine undefinierte Zone, die keine Anhaltspunkte für das Auge liefert. Die Farben weisen einen hohen Sättigungsgrad auf. Sie wurden alle mit Schwarz abgetönt, es handelt sich um dunkle Lasuren, die in dieser Illumination für die Dunkelheit verwendet wurden. Die Fenster des Hauses im Hintergrund sind beispielsweise dunkler als die Farbe der Hausmauern, wodurch auf den düsteren Innenraum verwiesen wird. Auch hier wurde für den nächtlichen Effekt der Kontrast von Schwarz und leuchtendem Orange gewählt. Orange ist eine extrem ausdrucksvolle Farbe, um Licht oder Feuer bei Nacht darzustellen. Das Schiff mit den lodernden Fackeln spiegelt sich in einer orangen Fläche im Wasser, und das orange Licht trifft auf den Felsen auf. Dort wurden feine Goldpunkte aufgetragen. Für das Licht wurden überall gelbe und orange Pigmente verwendet, während die Glanzeffekte in Goldtusche gemalt sind. Das orange Licht trifft auf den Büschen im Hintergrund auf, bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass die Technik sehr vereinfacht und auf Fernsichtigkeit ausgerichtet ist.

In der Miniatur des *Heiligen Christophorus* (Abb. 118, S. 171) des *Hortulus Animae* ist die Morgendämmerung dargestellt. Über dem Horizont wird der blaue Nachthimmel vom Orange-Rot und Gold der aufgehenden Sonne umfungen. Die Stadt im Hintergrund sowie die Berge wurden in dunklem Blau gemalt, worauf Purpur für die dunkleren Konturen aufgetragen wurde. Dunkelheit wird hier mittels blauer Tiefenraumverdunkelung dargestellt. Die Lichtverhältnisse des anbrechenden Tages zeigen sich in der Fischerszene im Vordergrund, und zwar durch die Lichtwirkung der Laterne im Fischerboot und die Oberflächenbehandlung des Wassers. Das Licht im Innern der Laterne wurde mit einem Gelbpigment gemalt, ein Lichtstrahl wurde mit Goldtusche aufgetragen. Die Laterne beleuchtet das Innere des Bootes und das Gesicht des einen Mannes. Für dessen Inkarnat wurde ein helleres Rosa verwendet. Dort, wo das Licht der Laterne auf die Kleidung der Fischer fällt, wurde ganz fein Goldtusche aufgetragen. Das Licht der Laterne beleuchtet die Gestalt des Fischers auf der Rückseite des Bootes. Verschattete Partien wurden mit Schwarz schraffiert. Für einen weiteren Glanzeffekt wurde auf die blaue Kleidung des Mannes rechts Silbertusche aufgetragen. Die blau schimmernde Wasseroberfläche ist in sattem Azuritblau gehalten, dem Blau, Weiss und Schwarz beigemischt wurden. Die Wellen um das Bein von Christophorus wurden als Lasur gemalt, deshalb wirkt das Wasser transparent. Für das Fischerboot wurde dunkles Grau verwendet, die Konturen wurden in Schwarz nachgezogen.

Die *Geburt Christi* (Abb. 109, S. 154) derselben Handschrift wird in tiefer Nacht dargestellt. Im Hintergrund ist der dunkelblaue Nachthimmel, für den ein blaues Pigment homogen aufgetragen wurde, zu sehen. Über dem Horizont wurde dem dunklen Blau ein wenig Weiss beigemischt, was die Stelle



Abb. 106: Meister von Poitiers 30, *Verkündigung an die Hirten*, vor 1450.

über dem Horizont heller wirken lässt. Der Berg im Hintergrund ist in einem noch dunkleren Blau als der Himmel gehalten, jener im Vordergrund ist ganz schwarz, da er weiter vom Horizont entfernt ist. Der ganze Hintergrund wurde dunkelblau grundiert, wobei der Himmel mit helleren rosa Lasuren überzogen wurde, der Hügel darunter mit Dunkelblau und jener im Vordergrund mit Schwarz.

Was die Ästhetik der erwähnten Nachtdarstellungen betrifft, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Technik und Wirkung kein reziprokes Verhältnis eingehen. Zum einen existieren zwei Grundprinzipien, wobei einmal aus dem dunklen Grund ins Helle und Bunte gearbeitet wird, während das zweite Prinzip von den bunten Farben ausgeht, worauf die dunklen Partien aufgetragen werden. Zum andern sind ebenfalls zwei ästhetische Hauptkategorien nächtlicher Dunkelheit auszumachen. Nachtdarstellungen wie jene der *Très Riches Heures* sowie einige Blätter des *Liebentbrannten Herzens* zeigen eine dumpfe, eher monochrome Farbigkeit mit gebrochenen, düsteren Farbtönen und starken atmosphärischen Effekten. Die Techniken «Aus dunklem Grund» sowie «Im Netz der Nacht» unterscheiden sich zwar in ihrem Aufbau und Pinselstrich, sind aber auf der ästhetischen Ebene insofern vergleichbar, als sie einen einheitlichen Eindruck von nächtlicher Dunkelheit vermitteln, der mit Hilfe der dunklen Schleier erzeugt wird. Die kontrastreichen Nachtdarstellungen, die Schwärze und bunte Farben parallelisieren, folgen ebenfalls einem illusionistischen Ideal, indem sie vor allem nächtliche Dunkelheit im Innenraum darstellen.



### 3.5. Material - Technik - Kunst

Eine Theorie der Materialität fehlt für die nördliche Kunst des Spätmittelalters, Ansätze dazu sind in den Rezeptaren enthalten. Im Folgenden soll darauf eingegangen werden, ob zeitgenössische Theorien zur Thematik des Materials beziehungsweise zur Maltechnik bestehen und inwiefern letztere für die Nachtdarstellungen fruchtbar gemacht wurden.

#### Rezeptare

Seit der Antike besteht eine Texttradition von sogenannten Rezeptaren, worin die Materialität der Buchmalerei, die Pigmente, deren Mischung, die Maltechnik sowie einige ästhetische Anwendungen derselben zum Tragen kommen. Aus dem 14. Jahrhundert stammen die Rezeptare *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* und der *Tractatus de coloribus facendis*, *De coloribus facendis* aus Neapel<sup>573</sup> wie auch das *Liber Colorum* von Jean le Bègue (BNF, lat. 6741). Inès Villela-Petit hat eine Edition publiziert, sowie Philadelphia Merrifield.<sup>574</sup> Es handelt sich dabei um die Abschrift einer Rezeptsammlung des adeligen Mailänders Giovanni Alcherio. Jean le Bègue hat Alcherius' Schriften, die zwischen 1380 und 1410 entstanden sind, 1431 kopiert. Dazu kommen weitere Rezepte der klassischen maltechnischen Traktate wie des Heraclius und Theophilus sowie Rezepte des Buchmalers Jacques Coene und Antoine de Compiègne.<sup>575</sup> Alcherius war ein Freund des Bibliothekars des Herzogs von Berry.<sup>576</sup> Aufgrund dieser Verbindung darf davon ausgegangen werden, dass das Wissen des Alcherius beziehungsweise Jean le Bègues am Hof des Herzogs von Berry bekannt gewesen sein dürfte und somit den Brüdern Limburg zugänglich war. In den Rezeptsammlungen finden sich keine ästhetischen Reflexionen zur Struktur des gemalten Kunstwerks. Im Folgenden sollen maltechnische Befunde erwähnt werden, die für die Nachtdarstellungen von Interesse sind.

Laut Roosen-Runge werden in den meisten Traktaten die Worte «incindere» für verdunkeln und «matizare» für auflichten verwendet.<sup>577</sup> Das Wort «undare» wird ebenfalls für verdunkeln verwendet (Heraclius), es gilt jedoch auch für helle und dunkle farbige Abstufungen, nicht für die Belichtung oder Beschattung der Farben. Es wird für die Modellierung in helle und dunkle Farbvarietäten benutzt, nicht aber für die Erscheinung von beleuchteten oder beschatteten Gegenstandsfarben.<sup>578</sup> Beleuchtungsphänomene wie die Darstellung des Lichts im Raum oder das Auftreffen des Lichts auf Objekte werden in der Buchmalerei erst in den Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* und im *Turiner Gebetbuch* dargestellt.

Bei Theophilus wird das Wort «illuminare» für auflichten verwendet, womit nur die Modellierungshelle gemeint ist, nicht der beleuchtete Gegenstand selbst.<sup>579</sup> Die Farben werden intensiver nach dem Helligkeits- beziehungsweise Dunkelheitswert empfunden, aber im Sinne der reliefmässigen For-

573 Roosen-Runge 1984, S. 71.

574 Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises Dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting in Oil, Miniature, Mosaic and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems*, Memphis 2011. Ines Villela-Petit, *Palettes comparées. Quelques réflexions sur les pigments employés par les enlumineurs parisiens au début du XVe siècle*, in: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin (Ars nova 15)*, Turnhout 2007, S. 382-391.

575 Ebd.

576 Roosen-Runge 1984, S. 74.

577 Ebd., S. 67.

578 Ebd.

579 Ebd.

mung der Farbflächen.<sup>580</sup> Es geht nicht um die Wiedergabe von Belichtung beziehungsweise Beschattung im Sinne einer Nachahmung natürlicher Erscheinungen in einem aus einer Lichtquelle einfallenden Licht.<sup>581</sup> Auch bei *Johannes Alcherius* wird im späten 14. Jahrhundert «umbrare» in diesem Sinn verwendet, ebenso in *Jean le Bègues* Traktat von 1431.<sup>582</sup> In den Rezeptaren ist somit die Belichtung als Theorie nicht vorhanden, sie wird empirisch entdeckt und im Bild festgehalten, nicht im Text.

Im 14. und 15. Jahrhundert entstand ein Bewusstsein für die Verschiedenheit des Materials, für die unterschiedliche Verwendbarkeit der Farben im koloristischen Sinn.<sup>583</sup> Die Modellierung kann im 14. und 15. Jahrhundert im Wechsel von deckend, lasierend sowie opak aufgetragener Farbe im Wechsel von Hell und Dunkel aussehen.<sup>584</sup> Dies ist Voraussetzung für die Technik in den Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures*, worin verschiedene Malschichten aufgetragen wurden. Bei *Heraclius* werden bereits opake und transparente Farbschichten erwähnt. Auch bei *Theophilus* werden lasierende Pflanzenfarbstoffe und durchsichtige Lacke genannt.<sup>585</sup>

Im 14. und 15. Jahrhundert wurde der immanente Farbglanz mithilfe von Lasuren erzeugt, wobei es sich dabei um durchsichtige und halbdurchsichtige Malschichten handelt.<sup>586</sup> Dadurch wird das Licht aus unterschiedlichen Tiefen zurückgeworfen, was zu einer Verdünnung oder zu einem Erblässen der farbigen Substanz an jenen Stellen führt, die im Licht erscheinen sollen.<sup>587</sup> Diese Durchleuchtung kann bis zum Erlöschen des Buntfarbtons und somit zu Unfarbigkeit führen<sup>588</sup>, was beispielsweise im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11) der Fall ist.

Was die Nachtdarstellungen der Buchmalerei angeht, ist festzuhalten, dass die gleichen Pigmente wie in den Jahrhunderten zuvor verwendet wurden, dass aber auch hier eine andere Mischung derselben sowie eine innovative Maltechnik für die Darstellung der Dunkelheit konstituierend waren. Zwar steht die Inszenierung des Lichts in den Nachtdarstellungen im Vordergrund, der Weg zur illusionistischen Gestaltung desselben führt aber über die Farbe, welche die Buchmaler des 15. Jahrhunderts zum Hauptgegenstand ihrer Interessen erhoben haben.

Im 14. und 15. Jahrhundert wurde eine neue Technik mit Lasuren erfunden, die feinere tonale Abstufungen garantierte, was für die Nachtdarstellungen von besonderer Wichtigkeit war. Diese und die folgenden Erkenntnisse sind zum Teil der Tradition der maltechnischen Rezeptare zu verdanken. In den erwähnten Rezeptaren finden sich frühe Überschneidungen von ästhetischer Reflexion und handwerklichen Angaben, wie beispielsweise die Behandlung der Schatten und das Verdunkeln der Farben. Wie erwähnt, bezieht sich dies nicht auf die Darstellung von Helligkeit und Dunkelheit im Raum im Sinne der frühen Nachtdarstellungen, sondern lediglich auf die Modellierungshelle der Farben. Die tatsächliche Mischung der Pigmente, deren Auftrag sowie deren ästhetische Wirkung stellen eine genuine Leistung der Künstler dar, wofür keine schriftlichen, technischen Vorgaben existierten.

### Begrifflichkeiten Materialikonologie

Bevor auf die theoretischen Implikationen des Materials eingegangen wer-

580 Roosen-Runge 1984, S. 68.

581 Ebd.

582 Ebd.

583 Ebd., S. 75.

584 Ebd., S. 118.

585 Emil Ernst Ploss, *Ein Buch von alten Farben*, München 1989, S. 56.

586 Dittmann 1987, S. 24.

587 Ebd.

588 Ebd.

den kann, sollen an dieser Stelle einige Begrifflichkeiten bezüglich des Materials geklärt werden, die in der Forschungsliteratur immer wieder unterschiedlich verwendet werden.

Was die Fragestellungen bezüglich der Materialität der frühen Nachtdarstellungen angeht, ist, wie bereits eingangs erwähnt wurde, auf Monika Wagners Forschung zu verweisen. Obwohl Wagner ihre Erkenntnisse und Fragen anhand von Werken der Moderne entwickelt hat, machen sie auch im Hinblick auf die vorliegenden Kunstwerke Sinn.

Wagner hat zu Recht darauf hingewiesen, dass zentrale Methoden des Fachs Kunstgeschichte wie die Ikonologie auf Fotoreproduktionen basieren, wodurch gerade die ästhetische Wertschätzung eines Kunstwerks in den Hintergrund gerät.<sup>589</sup> Die Nachtdarstellungen führen vor Augen, wie das Material selbst transzendiert wird, jedoch sind die ideengeschichtlichen Topoi in der Maltechnik selbst verankert.

Thomas Raff hat sich in Anlehnung an Wagner mit materialgeschichtlichen Fragen bezüglich der Kunst des Mittelalters befasst.<sup>590</sup> Für die vorliegende Arbeit sind seine Unterscheidungen bezüglich der Begriffe „Materialikonologie“ und „Materialästhetik“ von Bedeutung. Nach Raff ist für eine materialikonologische Analyse der jeweilige Werkstoff selbst von inhaltlicher Bedeutung, während im Rahmen der Materialästhetik die Angemessenheit eines Werkstoffs hinsichtlich dessen künstlerischer Ausformulierung von Belang ist.<sup>591</sup>

Als Beispiel für die materialikonologische Deutung einer Nachtdarstellung soll die *Anbetung des Kindes* (Abb. 110, S. 159) aus *Bourdichons Grandes Heures d'Anne de Bretagne* angeführt werden. Die Kostbarkeitsmetaphorik des Lichts spielt sich auf verschiedenen Ebenen ab. Licht bedeutet Farbe, was durch einen tiefblauen Marienmantel, der von verschiedenen Seiten beleuchtet wird, zum Ausdruck kommt. Für die erhabensten Gegenstände wie jenen Mantel werden auf der Ebene des Materials nur die kostbarsten Pigmente gewählt, nämlich Blattgold und Lapislazuli. Alle übrigen Bildpartien zeigen keinerlei bunte Farbtöne und sind in dunklen Brauntönen gehalten. Dies bedeutet, dass Farbe und Licht in diesem Bild ikonologisch aufgeladen sind und auf die Bedeutung und Kostbarkeit der hervorgehobenen Gegenstände verweisen.

### Kostbarkeitsmetaphorik

Für die meisten Nachtdarstellungen ist eine materialikonologische Deutung unangemessen, denn für die Repräsentation des Dunkeln werden gerade dunkle und damit billigere Pigmente verwendet, während für andere Miniaturen deutlich kostbarere Pigmente aufgetragen wurden, wie dies beispielsweise in den *Très Riches Heures* oder im *Liebentbrannten Herzen* zum Ausdruck kommt. Das Gewicht liegt ganz eindeutig auf der technischen Virtuosität der Künstler, die mit Hilfe von monochromen und demnach weniger wertvollen Farben subtilste künstlerische Effekte hervorbrachten. Damit geht eine Immaterialisierung und Transzendierung des Materials einher.<sup>592</sup> Die vorliegende Arbeit grenzt sich insofern von Wagners Erkenntnissen ab, als letztere das Material für die Kunst nach 1945 nicht nur als „technische Gegebenheit“ sondern auch als ästhetische Kategorie“ bewertet.<sup>593</sup>

589 Wagner, *Das Material der Kunst*, München Beck 2001, S. 11.

590 Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.

591 Ebd., S. 18.

592 Siehe dazu S. 194, worin bildtheoretische Fragestellung zu dieser Thematik erörtert werden.

593 Wagner, *Das Material der Kunst*, 2001, S. 12.





Abb. 107: Maître de la Chronique d' Angleterre, *Nächtlicher Kampf*, Raoul Lefèvre, Recueil des histoires de Troie, um 1470.



Abb. 108: *Der Mord an Agamemnon*, Raoul de Fèvre, Recueil des Histoires de Troie, 2. Hälfte 15. Jh..

Die Nachtdarstellungen wurden bewusst als Antagonisten zum Materialprunk der übrigen Miniaturen der Handschriften inszeniert. Sie stellen technisch und intellektuell<sup>594</sup> höchste Anforderungen an die Künstler. Schon in Jean Pucelles *Grisaillen* gehen Materialschlichtheit und künstlerisch-technisches Raffinement eine enge Bindung ein. Wie gezeigt wurde, weisen letztere wie auch die Nachtdarstellungen einen starken Bezug zu kostbaren Materialien auf. Im Sinne einer Art «Technikikonologie» kann ausgesagt werden, dass nicht die kostbarsten Pigmente verwendet werden, dafür aber durch Mischen seltene und neue dunkle Farben für die Nachtdarstellungen entstanden sind. Auch in diesem Zusammenhang zeigt der Künstler seine technische Versiertheit, was die Anfertigung der Farben betrifft. Von den *Brüder Limburg* wissen wir, dass sie die Pigmente und Bindemittel selbst auswählten und herstellten.<sup>595</sup> Insofern wird auf einer weiteren Ebene das Raffinement der Künstler herausgestellt, indem sie sich zusätzlich als virtuose Farbtechniker, ja gar Maler-Alchemisten ausweisen.<sup>596</sup>

Da sämtliche erwähnten Nachtdarstellungen in illuminierten Handschriften vorkommen, sind sie zudem Teil einer materiell kostbaren Gattung, wodurch Kostbarkeit in Bezug auf das Medium Buchmalerei zum Ausdruck kommt. Die Buchmalerei selbst ist als materialaffine Gattung zu bezeichnen, da sie kostbarste Materialien auf kleinstem Raum zur Entfaltung bringt. Qualität kommt hier immer vor Quantität. Zur Gewinnung der Pigmente und des Pergaments ist ein extremer Aufwand notwendig, der Künstler selbst hingegen bedarf keinerlei Kraftanstrengung, um das Material schließlich zu verarbeiten. Dadurch grenzt sich die Buchmalerei von den Freskenmalern sowie von der Skulptur ab, deren Ausführung den körperlichen Einsatz des Künstlers erfordert. Das Pergament ist der teuerste Beschreibstoff

594 Siehe Kapitel 4., S. 158.

595 Lawson 2005, S. 163.

596 Ebd.



Abb. 109: Ecole Gantobrugeoise, *Geburt Christi*, Hortulus Animae, 1517-23.

dieser Zeit, zumal dessen Herstellungsverfahren äusserst komplex und aufwendig ist. Dazu kommt, dass ein ganzes Buch ebenfalls äusserst kostspielig war.

Schon in der Bearbeitung des Pergaments der *Très Riches Heures* zeigt sich beispielsweise die Virtuosität der technischen Ausführung, denn alle Blätter sind hauchdünn und zart und allesamt von derselben Beschaffenheit und Dicke. Die Pigmente sind einerseits durch das Material selbst, aber auch durch ihre Verarbeitungsprozesse von grosser Kostbarkeit. Damit werden die dunklen Illuminationen, von einem handwerklich-technischen Standpunkt aus betrachtet, nobilitiert. Die Kostbarkeit der Nachtdarstellungen speist sich in erster Linie aus den technischen und geistigen Fähigkeiten des Künstlers, wodurch sie als Kunstprodukt höchsten Ranges ausgewiesen werden.

Es zeigt sich, dass die Künstler grossen Wert auf kostbarste Materialien sowie deren luxuriöse und subtile Bearbeitung legten, was bedeutete, die Materialien transparent und damit transzendent für die künstlerische Idee zu machen. Was Wagner als Gegensatz zu den von ihr untersuchten Artefakten der Moderne formuliert, trifft exakt auf die frühen Nachtdarstellungen zu :

„Seit der Antike hatte in theoretischen Begründungen des Kunstwerks die Vorstellung dominiert, die Form müsse das Material sublimieren, unterwerfen oder überwinden. In dieser Dualität stand die Form für die Idee, für das ‚Geistige‘, welches das niedere Material zum Verschwinden bringt.“<sup>597</sup>

Das Oszillieren zwischen Materialität und Transparenz kommt beispielsweise in den Nachtdarstellungen, welche der Maxime «Bunte Schwärze» folgen, paradigmatisch zum Ausdruck, denn wie bereits erwähnt, verweisen sie zum einen auf kostbare Edelsteine, Gold sowie die Stoffe der Einbände der

597 Wagner, Materialästhetik, Berlin 2005, S. 235.

Handschriften, zum anderen manifestieren sie die Loslösung vom Materiellen zugunsten der Darstellung des Schillerns und Flimmerns der Farben in der dunklen Atmosphäre. Von Materialverzicht kann man in den Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* nur in Bezug auf die Pigmente, die in den übrigen Miniaturen ungleich luxuriöser sind, sprechen.

Die Ablehnung der Materie geht auf Platons Ideenlehre<sup>598</sup> zurück, was den Brüdern Limburg bekannt gewesen sein dürfte.<sup>599</sup> Der Verzicht auf ein Rahmementornament in *Ego Sum* mag auf eine solche Haltung hindeuten. In der Farbigkeit des *Todes Christi* der *Très Riches Heures* sowie in der Randzone von *Ego Sum* wird ein bewusster Materialverzicht vor Augen geführt, wodurch der Kunstcharakter sowie der Status des Künstlers als Intellektueller besonders betont werden.

Laut Walter Haug sind die Grenzen zwischen philosophisch-theologischen Schönheitskonzepten und handwerklichen Zugriffen für die mittelalterliche Kunst nicht immer scharf zu ziehen.<sup>600</sup> Er sieht die mittelalterliche Theorie des Schönen als «integrales Moment philosophisch-theologischer Konzepte, die sich aus platonisch-neoplatonischen Quellen speisen, während auf der anderen Seite die Künste in den *Artes* verankert sind, wodurch eine handwerklich-pragmatische Sicht entsteht».<sup>601</sup> Die frühen Nachtdarstellungen bewegen sich gerade zwischen diesen beiden Konzepten, indem sie ein hohes Bewusstsein für Material und Technik aufweisen, worin sich immer auch ideengeschichtliche Paradigmen spiegeln.

## Gold

Anhand der Verwendung von Gold lässt sich das Ozillieren der Nachtdarstellungen zwischen Materialwert, technischer Virtuosität sowie Materialverzicht beispielhaft beschreiben. Das Einsetzen von Gold ist für die Nachtdarstellungen in zweierlei Hinsicht von Interesse. Zum einen ist der Goldgrund der Vorläufer des blauen Nachthimmels, zum anderen wurde Gold mit Licht und Glanz assoziiert und vornehmlich in der Buchmalerei sehr häufig eingesetzt. Auf beide Aspekte soll im Folgenden eingegangen werden.

Die Theologen des Mittelalters haben Licht oft mit heller Goldfarbe gleichgesetzt, wobei vor allem die Eigenschaft zu leuchten zentral war.<sup>602</sup> Im Mittelalter stehen Glanz und Kostbarkeit in enger Beziehung zu Lichthaltigkeit und Reinheit des Goldes, das als Abglanz des Göttlichen gilt.<sup>603</sup> *Lux*, *Splendor* und *Claritas* sind antikes und mittelalterliches Schönheitsideal.<sup>604</sup> Gold ist selbst Licht und stellt dieses nicht nur dar.<sup>605</sup>

Laut Borchhardt-Birbaumer diente der Goldgrund als geistiger Ersatz für den illusionistisch blauen Nachthimmel der spätantiken Malerei seit der byzantinischen Epoche bis ins 13. Jahrhundert, wodurch er in den Bereich des Symbols gehört.<sup>606</sup> Vielfach wird in der Literatur behauptet, dass es sich bei der Verwendung von Gold in den Nachtdarstellungen um eine mittelalterliche Auffassung der Darstellung des Lichts handelt. Die *Brüder Limburg* wollten sicherlich nicht auf den Materialwert des Goldes verweisen oder das Material selbst darstellen, sondern sie haben Goldtusche verwendet, um

598 Raff 1994, S. 18.

599 Siehe Anmerkung 1072, S. 246.

600 Haug 2007, S. 20.

601 Ebd., S. 21.

602 Gage 1993, S. 58.

603 Kat. Stuttgart 1992, S. 248.

604 Bruns 1997, S. 265.

605 Ebd., S. 266.

606 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 198.



besondere Glanzeffekte hervorzubringen und verschiedene Stofflichkeiten darzustellen. Dies bedeutet aber, dass sie das Gold als Farbe auffassen und nicht als Material und es demgemäss der Koloristik unterordneten. Gold wird sowohl als Oberflächenglanz als auch als tatsächliche Gegenstandsfarbe aufgefasst, was gerade den hohen Illusionsgrad der Malerei der *Brüder Limburg* ausmacht. Goldene Glanzlichter sind zudem keine mittelalterliche Erfindung, sie wurden ebenso in der antiken Buchmalerei verwendet.<sup>607</sup> *Alberti* und *Cennini* empfehlen, anstelle von Gold Farbpigmente zu verwenden<sup>608</sup>, wobei *Alberti* sicherlich nicht gegen diese illusionistischen Effekte der *Brüder Limburg* gewesen wäre. Vielmehr meinte er, dass man Gold nicht materiell abbilden, sondern mit Hilfe von Farben nachahmen sollte.<sup>609</sup> *Alberti* beschreibt aber nur eine Position in der Kunsttheorie dieser Zeit. Maler wie *Botticelli* haben sich beispielsweise nicht an diese Forderung gehalten. Somit kann die Behauptung, dass die Verwendung von Gold in der Malerei ein Rückgriff auf die mittelalterliche Tradition sei, nicht aufrechterhalten werden. Gold bedeutet in erster Linie Licht und Glanz und wird deshalb für künstliche, natürliche und übernatürliche Lichtquellen verwendet. Indem es von der Technik her variiert oder unterschiedlich aufgetragen wird, reflektiert es die verschiedenen Lichtqualitäten. Farbpigmente werden nur den irdischen Lichtern beigemischt, während die extremste Leuchtkraft dem Nimbus Christi vorbehalten bleibt, wie dies beispielsweise in *Ego Sum* der *Très Riches Heures* (Abb. 1, S. 10) zum Ausdruck kommt.

«Insbesondere im Zusammenhang mit der realistischen Malerei erscheint Gold als anachronistische Durchbrechung dessen, was Kunst an der Schwelle zu Neuzeit eigentlich ausmacht, indem es seinen Materialwert gegen die malerische Illusion ausspielt.»<sup>610</sup>

Die erwähnten Nachtdarstellungen zeigen, dass das Gold auch in einer illusionistischen, atmosphärischen Nachtdarstellung als «Malmaterial um seines Glanzes willen» integriert werden kann.<sup>611</sup> Im Falle der Verwendung von Gold in den frühen Nachtdarstellungen ist sicherlich durchweg von einer Materialästhetik im Gegensatz zur Materialikonologie auszugehen. In fast allen Fällen wurde Gold nicht aufgrund seines Materialwerts, sondern aufgrund seiner ästhetischen Qualitäten zur möglichst naturalistischen Darstellung der Glanzlichter in der dunklen Atmosphäre oder aber als Gegenstandsfarbe verwendet.

*Ovids* Diktum «*Materiam superabat opus*» könnte den *Brüdern Limburg* bekannt gewesen sein, da die *Metamorphosen* Teil der Bibliothek des Herzogs von Berry waren.<sup>612</sup> In den *Très Riches Heures* kann sicherlich von einer Synthese von Material- und Kunstwert gesprochen werden, lediglich die Nachtdarstellungen betonen ungleich mehr den Kunstwert der jeweiligen Miniatur. Nebst der Hervorhebung des technischen Vermögens legten Künstler wie die *Brüder Limburg* jedoch auch Wert auf die Demonstration tiefer Geistigkeit und hohen Intellekts, was in den Nachtdarstellungen paradigmatisch zum Ausdruck kommt.

Abschliessend kann festgehalten werden, dass die besonderen Effekte des Nächtlichen in der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts einem komplexen Ver-

607 Bemerkung von Dr. Doris Oltrogge, CICS Institut für Restaurierungs- und Konservationsarbeiten Köln.

608 Siehe Kapitel 4.4. zu Kunsttheorie, S. 195 f..

609 Ebd.

610 Bruns 1997, S. 267.

611 Ulrike Heinrichs, Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens, München 2007, S. 177.

612 Guiffrey 1894, S. 226.

hältnis von Materialität und Artifizialität einbeschrieben sind. Zum einen wurde deutlich gemacht, dass seitens der Künstler ein starkes Bewusstsein für die Pigmente, deren Mischung, die Beschaffenheit des Pergaments sowie für besonders kostbare Stoffe wie Gold und Lapislazuli bestand. Eine Materialästhetik oder reine Materialikonologie kann für die frühen Nachtdarstellungen nicht beobachtet werden. Die Ästhetik der Dunkelheit lässt sich gerade nicht mit den Materialien erklären, vielmehr spielt deren technische Ausführung eine bedeutsame Rolle für die jeweiligen Effekte des Nächtlichen.

Weiter wurde untersucht, ob neue Maltechniken wie beispielsweise das Modellieren aus dunklem Grund oder die Netztechnik für die spektakulären Wirkungsweisen des Nächtlichen verantwortlich sind, was von der herausragenden Kunstfertigkeit der Illuminatoren zeugt. Um eine solche Darstellung anzufertigen, ist eine genaue Kenntnis der Trägermaterialien sowie deren Verarbeitung unabdingbar. Dabei stellt sich die Frage nach der Rolle des Künstlers sowie dessen Bewusstsein für das *artificium*, also für die Kunst an sich. Verschiedene Faktoren müssen hierzu einbezogen werden, denn es ist weder reines Materialbewusstsein noch rigorose Intellektualität, welche die Essenz dieser Werke ausmacht.

Drittens sind besagte Werke Ausdruck tiefer Geistigkeit und hohen Intellekts, was mit einem Bewusstsein für die Medialität des Bildes an sich, aber auch für den Kunstwert der Darstellungen einhergeht. Diese dritte, intellektuelle Komponente soll im folgenden Kapitel Erwähnung finden. Durch die Transzendierung des Materials kommt auch der spirituell-religiöse Aspekt der dunklen Illuminationen zum Ausdruck. Davon handelt das folgende Kapitel.

## 4 *Caliginosa claritudo.* Bildtheorie und theologische Ästhetik des dunklen Bildes

Wie bereits mehrfach nachgewiesen wurde, sind die Nachtdarstellungen Teil einer komplexen Kostbarkeitsmetaphorik, die sich auf verschiedenen Ebenen abspielt. Zum einen ist die materielle Kostbarkeit des Mediums Buchmalerei zu nennen. In Kapitel 3 wurde gezeigt, dass für die Anwendung und Verarbeitung dieser Materialien zu einem Nachtstück technisches Wissen und hohe Kunstfertigkeit erforderlich sind.

Weiter soll im folgenden Kapitel darauf eingegangen werden, inwiefern die Nachtdarstellungen Teil einer gesteigerten Intellektualität und tiefen Geistigkeit sind. Es kann deshalb von einer Veredelung und Transzendierung der Materie gesprochen werden, wobei Intellekt und Material keiner Dichotomie unterworfen sind. Nachdem die Materialität der Nachtdarstellungen eingehend diskutiert wurde, ist es in einem weiteren Schritt notwendig, die Medialitäten, insbesondere die Konstituierung von Bildlichkeit der frühen Nachtdarstellungen, zu untersuchen.

### 4.1. Transparenz in Form des Fensterbildes

In einem ersten Schritt soll der enthüllende Charakter der Bildlichkeit der frühen Nachtdarstellungen thematisiert werden, während im nächsten Kapitel (4.2.) das verhüllende Moment anhand der Schleiermetapher untersucht wird. Anschliessend an das vorherige Kapitel soll die Beziehung zwischen Materialität und Transparenz untersucht werden. Es wird zu zeigen sein, dass das Paradigma der Transparenz eine wichtige Schnittstelle zwischen der Materialität der dunklen Bilder, der Ikonografie sowie der Ideengeschichte um 1400 darstellt.

Während Transparenz in Bezug auf das Bild vor allem eine Kategorie der Wahrnehmung darstellt, ist sie innerhalb eines wissenschafts- und kulturgeschichtlichen Zusammenhangs dieser Zeit zu sehen. Gerade in der theologisch-philosophischen Literatur des Mittelalters sowie der Frühen Neuzeit wird Transparenz auf vielfältige Weise mit dem Göttlichen beziehungsweise der Transzendenz assoziiert. Dabei spielen Wahrnehmungsformen, die durchaus im Bereich der Seh- und Kunsttheorie von Interesse sind, eine wichtige Rolle. Was die frühen Nachtdarstellungen von anderen Bildern unterscheidet und deshalb einzigartig macht, ist die spezifische Form von Transparenz, die sich in der Metaphorik des Schleiers äusserst. Transparenz ist in Bezug auf die übergeordnete Thematik des Verhüllens und Entbergens ein wichtiges Kriterium, das sich einerseits in Form der Fenstermetapher, aber auch im Hinblick auf die Konzeption des Bildmediums als Schleier äussern kann. Im Kapitel zum Schleier soll im Speziellen darauf eingegangen werden, inwiefern opake, sichtverstellende Elemente in diesen Bildern vorhanden sind. Weil sich diese Illuminationen stets an der Grenze des Sichtbaren bewegen und mit dem Entzug von Sichtbarkeit experimentieren, kann die These aufgestellt werden, dass sie Ausdruck einer Konstituierung des Bildes als Medium des Unsichtbaren sind.

Transparenz manifestiert sich in den frühen Nachtdarstellungen auf verschiedene Arten. Wie gezeigt wurde, ist Transparenz auf der formalen Darstellungsebene von Licht und Farbe ein wichtiges Kriterium, sowohl in Bezug auf das Material selbst wie dessen technischer Realisierung. Hinsichtlich der





Abb. 110: Jean Bourdichon, Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne, *Geburt Christi*, 1503-08.

Konstituierung von Bildlichkeit soll in einem ersten Schritt gezeigt werden, dass diese Miniaturen im Kontext der Handschriften stark nach den Kriterien des Fensterbildes *Albertis*<sup>613</sup> ausgerichtet sind. Wie zahlreiche andere Bilder dieser Zeit sind sie vornehmlich als Durchblick in eine andere Realität konzipiert.

Der Fensterblick, den *Alberti* etwas später als Eigenart des Bildes theoretisch beschrieben hat<sup>614</sup>, wird im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* durch verschiedene formale Details thematisiert: Die Ausbuchtungen des Rahmens der Hauptminiatur suggerieren, dass der Bildraum unendlich weit reicht, und dem Betrachtenden nur ein Einblick in die Hauptszene gewährt wird. Unterstützt wird dies durch die Clipei (Abb. 2, S. 11), die sich unterhalb und rechts der Illumination befinden. Man könnte sie als eine Art «Sehlöcher»<sup>615</sup> bezeichnen, die Einblick in andere Szenen geben, welche zeitgleich mit der Kreuzigung, aber an anderen Orten stattfinden.

Das entscheidende, zeitlich verbindende Element der Hauptminiatur mit den Clipei ist jedoch die Dunkelheit, die an allen Orten der Erde zum Zeitpunkt des Todes Christi herrscht. Der Fenstereffekt wird in den Clipei noch verstärkt, indem die Szenen teilweise beschnitten sind, wie beispielsweise beim Tempelvorhang, der nur ausschnitthaft gezeigt wird. Das helle Pergament sowie die kleinteilig-flächige und bunte Bordüre bilden einen starken Kontrast zu den dunklen «Sehlöchern», die den Blick in die Tiefe einer anderen Realität freigeben. Gleichzeitig ist die Buchseite dicht und opak, während an den bemalten Stellen Transparenz herrscht, sodass wie durch ein Fenster hindurch eine andere Realität sichtbar wird. Das helle Pergament und das

613 Leon Battist Alberti, *Della Pittura* 19: «Als erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Grösse. Von diesem nehme ich an, es sein ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.» in: Alberti, Leon Battista: *Della pittura*, Über die Malkunst (1435), hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002, S. 93.

614 Ebd.

615 Ein Wort von Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen, emeritierter Professor Universität Zürich.

dunkle Bild sind auf paradoxe Weise verschränkt. Dunkelheit und Helle sind beide gleichzeitig transparent, aber auch opak. Die Zweidimensionalität des Bildes wird dadurch geradezu aufgebrochen:

«Das Bild gewinnt durch die nachhaltige Einbeziehung des Bildträgers, des Buchs eine gegenständlich, haptische Dimension sowie durch die Notwendigkeit des bildgegenständlichen Vollzugs zugleich eine performative Dimension.»<sup>616</sup>

Das Bild und seine stufenartige Erscheinung als Buchform verwirklicht die Idee einer doppelseitigen, transparenten Darstellung<sup>617</sup>, wodurch auf die Transparenz des Mediums Buch an sich angespielt wird. Indem die Miniatur beziehungsweise das Bild förmlich in die Randzone ausferrt, was durch die weiteren Bilder in den Medaillons zum Ausdruck kommt, wird die Materialität der Hauptminiatur auf eine gewisse Weise negiert, aber gleichzeitig gesteigert. Zum einen öffnet sich die Buchseite zum Bild hin und gibt den Blick frei auf eine andere Realität, was dem Fensterblick *Albertis*<sup>618</sup> entsprechen würde. Zum anderen wird suggeriert, dass hinter der Buchseite ein zusammenhängender, dunkler Raum vorhanden ist, der durch die Rahmung der Miniatur verdeckt bleibt.

Dies kommt im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11) paradigmatisch zum Ausdruck. Die Form, in der sich das Bild in die Tiefe öffnet und zugleich atmosphärische Qualitäten hervorhebt, weist darauf hin, dass die Buchseite selbst durch die Malerei und damit durch die Kunst der *Brüder Limburg* transzendiert wird. Die Seite wird als transparentes Medium verstanden, das sich in bild- und blickdurchlässiger Form für eine andere Realität öffnet. Die tiefenperspektivische Konstruktion mit den Ausbuchtungen links und rechts fördert den illusionistischen Charakter dieser Form von Bildlichkeit. Der Terminus Transparenz wird hier in seiner wortwörtlichen Form verstanden, im Sinne von «hindurchscheinen», womit sowohl Bild- als auch Blickdurchlässigkeit gemeint sind. Die Buchseite wird durch die kunstvolle Malerei der *Brüder Limburg* durchlässig für einen Blick, der das Bild einer anderen Welt zeigt. Die oszillierende Dunkelheit stützt diesen Blick in eine Tiefe, die sich jenseits der Realität des Betrachtenden befindet, der Seite für Seite die Handschrift durchblättert. Der Betrachtende wird Teil der virtuellen Realität des Bildes, in dem sich sein Blick bewegen kann. Die beiden Figurengruppen bewegen sich parallel zu den seitlichen Ausbuchtungen des Rahmens der Hauptminiatur, sodass der Blick des Betrachtenden auf den Gekreuzigten gelenkt wird. Während diese Bewegung den Mittelgrund des Bildes für den Betrachterblick öffnet, geschieht gleichzeitig ein Einkreisen des Kreuzes durch die verschiedenen Figurengruppen, wie die Kreuzigungsgruppe um Maria, die Soldaten mit dem *Guten Hauptmann* sowie die jugendlichen Männer am rechten unteren Bildrand. Durch diese Komposition wird auf die Medialität des geöffneten Buches verwiesen, dem Betrachtenden wird Zutritt von der reinen Virtualität gemalter Welten in die Räumlichkeit der Lebenswelt gewährt.<sup>619</sup>

Das Durchbohren der bildlichen Ebene durch den Blick wird durch die

616 Wolfgang Christian Schneider, Die ‚Aufführung‘ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 47/1 2002, S. 25.

617 Mateusz Kapustka, Das Entfalten der Lektüre von Imitatio. Ein Passionsaltärchen aus dem mittelalterlichen Klarenstift in Breslau als performatives Bilderwerk, in: Jeffrey F. Hamburger, Carola Jäggi, Susan Marti, Hedwig Röckelein (Hg.), Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung «Krone und Schleier», o.O. (Turnhout) 2007, S. 112.

618 Siehe Anmerkung 881.

619 Rimmele 2010, S. 196.

drei bereits erwähnten «Sehlöcher» der Clipei verkörpert, kann aber auch auf die Ikonografie des *Todes Christi* bezogen werden. Der Blick, der das Bild durchbohrt, um eine andere, transzendente Realität zu schauen, kann mit der Seitenwunde Christi sowie mit dem zerrissenen Tempelvorhang in Verbindung gebracht werden. Auch der *Astronom* im Clipeus gehört diesem Zusammenhang an, denn er ist nicht Teil der Hauptminiatur, jedoch ist sein Blick im Sinne des Hindurchschauens oder des durchbohrenden Blicks auf das Kreuzigungsgeschehen bezogen.

Was die Komposition betrifft, kann zudem gesagt werden, dass das Moment des Öffnens treffend inszeniert wird. Es scheint, als würde das Bild den Blick des Betrachtenden regelrecht ansaugen. Die Masse der Soldaten bildet eine dunkle Sockelzone, von der die drei Körper am Kreuz durch ihr helleres Kolorit scharf abstecken. Die Öffnung der Soldatenmassen nach aussen lenkt den Blick des Betrachtenden genau auf das Kreuz Christi hin, genauer auf seinen hellen Leib, der sich fast plastisch von der restlichen Darstellung abhebt. Beinahe scheint es, als rage er in den Betrachterraum hinein, was gleichzeitig seine Körperlichkeit und Plastizität erhöht, ihn aber der Realität des Bildes enthebt und damit transzendiert. Der goldene Nimbus ist ein zusätzlicher Blickfang innerhalb des dunklen Grundes, sodass die volle Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf die zentrale Figur Christi gerichtet ist. Sein Sterben, das durch die Präsentation des toten Körpers bezeugt wird, ist eines der Hauptanliegen der Meditation, die durch eine solche Miniatur unterstützt werden soll.<sup>620</sup>

## Rahmen

In Bezug auf die Medialität von Bild und Buch muss an dieser Stelle die Beziehung von Rahmenwerk und Nachtdarstellung in den *Très Riches Heures* sowie in weiteren Handschriften Erwähnung finden.

Die Bilder des Passionsoffiziums haben alle keine Bordüre. Es fragt sich aber, ob die Medaillons im *Tod Christi* ohne Anbindung an das Hauptbild eine sinnvolle Struktur der Seite ergäben. Es ist möglich, dass die Ornamente von einer anderen Hand stammen<sup>621</sup>, sie waren aber sicherlich Teil der ursprünglichen Konzeption von 153 Recto, da sie die Hauptminiatur formal mit den Clipei verbinden.

An dieser Stelle zeigt sich vielmehr das Eindringen des Gemäldes ins Buch in einer ganz frühen Form. Das Ornament wirkt im Gegensatz zur tiefenräumlichen Wirkung der grisaillehaften Farbigkeit oberflächlich und verspielt. Durch die bunte Kolorierung wird auf das Medium der Miniatur verwiesen, während die Hauptillumination an den tiefenräumlichen, monumentalen Charakter der Tafelmalerei erinnert. Das dunkle Bild wirkt ernst, würdig, monumental. Es besitzt schwere vertikale Formen, während das Ornament lose und rokokohaft farbig wirkt. Durch die starke Kontrastierung von Bordüre und Hauptminiatur findet eine mediale Durchdringung von Tafel- und Buchmalerei statt. Felix Thürlemann hat die Formaterweiterungen der *Très Riches Heures* untersucht und ist zum Schluss gekommen, dass dadurch ein Zusammenspiel von Bildträger und umfassender Trägerfläche stattfindet.<sup>622</sup> In der spätmittelalterlichen Buchmalerei wird die Buchseite gleichzeitig als Wand mit einem gerahmten Bild, aber auch als offener Raum mit gemalten Figuren aufgefasst.<sup>623</sup> Gerade dieses doppelte Verhältnis zeigt sich in Folio 153 Recto sehr schön. Die Clipei befinden sich mit Thürlemann

620 Siehe Kapitel 4.5., S. 196.

621 Cazelles 1984, S. 79.

622 Felix Thürlemann, Die Miniatur und ihr Jenseits. Zu den Formaterweiterungen in den «Très Riches Heures» der Brüder Limburg, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004, S. 243.

623 Ebd.



gesprochen im «Off»<sup>624</sup> des Bildes.

Noch mehr als die Buchseitengestaltung des *Todes Christi* fällt jene von *Ego Sum* (Abb. 1, S. 11) aufgrund der einfachen Rechteckform der Hauptminiatur auf. Diese Seite negiert das traditionelle Zusammenspiel von Text, Bild und Ornament der Buchmalerei dieser Zeit. Gleichzeitig handelt es sich innerhalb der Handschrift um eine auffällige Ausnahme, da die Formaterweiterungen der übrigen Bilder fehlen. Zudem verzichteten die Maler hier bewusst auf jegliches Ornament. Dieser Umstand ist sicherlich nicht mit der fehlenden Vollendung der Handschrift zu erklären. Linierung und Zirkeleinstiche sind auf dieser Seite nicht zu sehen, das Pergament ist völlig unversehrt. Stattdessen wird die dunkle Ästhetik des Nachtbildes bewusst vor dem Hintergrund des hellen Pergaments inszeniert. Künstler wie die *Brüder Limburg* waren sich der Ausserordentlichkeit eines Nachtbildes sicherlich bewusst. Die Grösse des Bildes übertrifft zeitgenössische Miniaturen sowie jene der Handschrift selbst.

Das hochrechteckige, monumentale Format verweist auf die Medien der Fresko- und Tafelmalerei, es handelt sich sozusagen um ein Nachtstück *avant la lettre*. Bis anhin lässt sich in der Buchmalerei eine Art *Horror vacui* beobachten, das Freilassen von derart grossen Pergamentflächen ist als luxuriöses, ästhetisches Novum zu deuten. Gepflogenheiten wie das vollständige Ausmalen der Buchseite werden zugunsten einer raffinierten Ästhetik des Dunkeln durchbrochen. *Ego Sum* nimmt die neuzeitliche Hängung eines Nachtstücks an einer weissen Wand vorweg. Die Helligkeit, das feine Material des Kalbsleders, die Lichthaltigkeit, Makellosigkeit und Unversehrtheit repräsentieren ebenfalls höchste Kostbarkeit. Da es sich um Tierhaut handelt, ist die Verbindung mit reiner, weisser Haut gegeben, die im Spätmittelalter als Schönheitsideal *par excellence* galt. Hell und Dunkel, Weiss und Schwarz werden hier bewusst in Kontrast gesetzt, sodass die Dunkelheit der Illumination umso wirkungsvoller zu Tage tritt.

Transparenz kann sich somit in verschiedenen Formen und Abstufungen zeigen, wobei das Spektrum von absoluter Blick- und Bilddurchlässigkeit bis zu transluziden Ausprägungen derselben reicht. Wie bereits erwähnt, kann sich Transparenz in Bezug auf die im Bild dargestellte Atmosphäre, durchsichtige Materialien, aber auch in Bezug auf Bilder innerhalb von Bildern, Lichtdurchlässigkeit, in Bezug auf die Maltechnik sowie ikonografische Details beziehen. Auffällig ist nun, dass gerade die Nachtdarstellungen diese Phänomene von Transparenz auf breiter Ebene inszenieren.

Auch beim *Meister der Maria von Burgund* (Abb. 38, 39; S. 62) kommt durch die Kombination des Rahmenornaments mit dem Nachtbild der Illusionscharakter der Malerei zum Ausdruck. Das Schema des dunklen Nachtstücks, das von einem bunten Rahmenwerk umgeben ist, wird hier anders als in den *Très Riches Heures* inszeniert.

Während die Nachtbilder der *Très Riches Heures* die traditionelle Buchseitengestaltung mit Rahmen, Text und Miniatur sprengen, wahrt der *Meister der Maria von Burgund* zumindest diese formalen Vorgaben. Die Art der Darstellung seiner Blumenornamente ist für diese Zeit einzigartig. Die Rahmenpartie nimmt den grössten Teil der Buchseite ein, wobei die einzelnen Blumen so gross gemalt sind, dass sie dem Massstab einer realen Blume entsprechen. Indem sie sehr plastisch modelliert sind und dunkle Schatten auf die hell-

624 Felix Thürlmann, Die Miniatur und ihr Jenseits. Zu den Formaterweiterungen in den «Très Riches Heures» der Brüder Limburg, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004, S. 243., S. 241.

gelbe Grundierung werfen, entsteht die Illusion, dass sie wie auf die Buchseite hingestreut wirken. Zusätzlich zu diesem Trompe-l'œil-Effekt erweitert der Maler die Ebene der Blumen um eine weitere Realität, indem er einen Falter mit transparenten Flügeln darstellt, der sich auf den Blumen niedergelassen hat.

Die Buchseite präsentiert vier verschiedene Realitätsebenen: jene der Buchseite und des Textes, die Ebene der hingestreuten Blumen, jene des Falters und schliesslich die Realität der Nachtszene. Letztere gibt vor, einen Blick in eine reale Landschaft bei Nacht zu gewähren. Durch die Rahmung der Nachtszene wird deutlich gemacht, dass es sich um eine andere Realitätsebene handelt als jene des Betrachtenden, was beispielsweise im Bild selbst durch die dunklen Rückenfiguren reflektiert wird.

Der Betrachtende rückt unwillkürlich in eine Ferne zum Bild, indem sich seine Augen auf den Vordergrund konzentrieren und auf die dortigen Betrachter im Bild, die das Geschehen ebenso wahrnehmen.<sup>625</sup> Die beiden Rückenfiguren stellen eine Doppelung des Blicks dar, sie führen auf das Geschehen hin, indem sie dieselbe Position wie die externen Betrachtenden einnehmen. Gleichzeitig distanzieren und verstellen sie den Blick der Aussenstehenden. Deshalb kann man von einer geradezu indirekten Repräsentation des Dramas sprechen.<sup>626</sup> Mit Kemp könnte man die Rückenfiguren des *Meisters der Maria von Burgund* als «Rezeptionsfiguren»<sup>627</sup> bezeichnen, die zwischen dem Betrachtenden und dem Geschehen im Bild vermitteln und auf subtile Weise eine innerbildliche Kommunikation herstellen, indem sie dem Betrachtenden ihre Sichtweise antragen.<sup>628</sup>

Während Licht und Farbe dem stillebenhaften Charakter des Rahmens zuträglich sind, erhöht die Dunkelheit die Dramatik der Narration im Nachtbild. Der Rahmen eignet sich eher für die minuziöse, kontemplative Betrachtung oder Versenkung in die Formen des Ornaments, während das Nachtbild den Betrachtenden aufgrund seiner Struktur zum genauen Hinsehen herausfordert. Zudem haben die dynamischen und bewegten Elemente sowie die Dunkelheit die Funktion, das nächtliche Drama in psychologischer Hinsicht plausibel zu machen. Es wird an die Affekte des Betrachtenden appelliert, der Zeuge des Kulminationspunktes der Gethsemaneszene wird, nämlich des Judaskusses.

Christus wird sowohl vom Licht der Fackeln als auch von den Schergen umzingelt, sodass kein Entkommen möglich ist. Der Blick des Betrachtenden, der Christus sucht, wird durch die Finsternis und die dunklen Rückenfiguren verstellt. Dadurch wird dessen Neugierde geweckt, genau zu erkunden, was sich in diesem dramatischen Moment genau zugetragen hat. Dramatik wird durch die raschen Wechsel von tiefer Dunkelheit und durch die von Fackeln erleuchteten Partien suggeriert. Nichtsehen, Dunkelheit und Schatten haben eine bedrohliche Wirkung, denn die Ungewissheit gegenüber dem, was sich im Dunkeln verbergen mag, wirkt verunsichernd. Auch die Landschaft im Hintergrund nimmt die unterschwellig bedrohliche, negative Seite der Nacht auf. Der kahle Baum, die gebrochenen, dunklen Farbtöne sowie das kalte, fahle Mondlicht untermalen die inhaltlich negative Bedeutung der Gefangennahme und des Judaskusses.

Im zweiten Nachtbild des *Meisters der Maria von Burgund* wird die Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit des *Gebets am Ölberg* in der nächtlich grauen Landschaft reflektiert. Der petrolblaue, bewölkte Himmel sowie die kahlen Bäume widerspiegeln die Worte des Gebets Christi. Das nächtliche Gebet

625 Pächt 1948, S. 36.

626 Ebd.

627 Brassat, Kohle 2003, S. 108.

628 Ebd.

wurde von Christus selbst praktiziert und war deshalb ein wichtiger Bestandteil der spirituellen Praxis der Gemeinden im Mittelalter.<sup>629</sup> Der nächtliche Raum sowie die Stille der Nacht boten sich für das Gebet besonders an.

### Status der Malerei

Durch die komplexe Verknüpfung dieser verschiedenen Seinsebenen beansprucht der Rahmen, Teil der Realität des Betrachtenden zu sein. Damit wird ausgesagt, dass die Blumen sowie der Falter wahrhaft vorhanden sind, während das Nachtbild eben nur ein Bild dessen ist, was der Maler erzählen muss, eine Fiktion, die nicht Teil der Realität des Lesenden ist.

Diese Buchseite führt eine Umkehrung dessen vor Augen, was in den *Très Riches Heures* durch die Verbindung von Rahmen und Nachtbild inszeniert wurde: Dort verwies der Rahmen auf das Medium Buch und wollte nur Ornament innerhalb der Flächigkeit der Buchseite sein, während das Nachtbild einer höheren Realitätsstufe angehörte. Hier ist jedoch gerade das Gegenteil der Fall, denn die Realität der Nachtdarstellung wird bewusst von jener des Betrachtenden unterschieden, während der Rahmen hingegen Teil der letzteren zu sein vorgibt.

Die Grössenverhältnisse von Bild und Rahmen unterstützen diese These, denn das Bild ist fernsichtig und extrem kleinteilig gemalt, während die Blumen nahe an den Augenpunkt des Betrachtenden heranrücken und im Verhältnis zu den Figuren der Nachtszene extrem vergrössert sind. Dadurch ist der Illusionsgrad des Rahmens in Bezug auf den Betrachtenden noch stärker als jener des Nachtbildes. Ersterer geht mit den bunten Farben und dem Licht einher, das die Blumen vollkommen sichtbar macht. Dadurch wird auf die Assoziation von Licht und Wahrheit rekuriert. Der Betrachtende soll nicht mehr unterscheiden können, ob es sich um ein Bild oder um Realität handelt.

Damit rekuriert der Maler auf den uralten Topos der Malerei als Schattenkunst.<sup>630</sup> Die Malerei gibt vor, etwas zu sein, was sie selbst nicht ist. Dieser Gedanke ist eng verbunden mit dem Paradoxon des Nachtbildes. Die Malerei beansprucht, mehr zu sein als nur ein Abbild von Blumen, denn durch die Kunstfertigkeit des Malers erlangen dieselben Realpräsenz. Wahrheit und Realität werden auf der Ebene des Rahmens in eins gesetzt, während die Nachtdarstellung durch die Dunkelheit reflektiert, dass sie ein Abbild oder Schatten von einer Realität ist, die durch das Medium des Bildes niemals erlangt werden kann. In der Fiktion der Narration kann der Maler lediglich erzählen, was sich bei der Gefangennahme Christi zugetragen hat. Schon in dieser Miniatur zeigt sich ein komplexeres Spiel mit den verschiedenen Realitätsebenen als in den *Très Riches Heures*. Deshalb ist die Konstituierung des Nachtbildes als Fensterblick nicht mehr so eindeutig.

Eine Potenzierung dieses Wechselspiels findet sich in der *Christophorus-Miniatur* des *Hortulus Animae* (Abb. 63, S. 84), worin Transparenz auf subtile Weise mittels eines zweiten Rahmens innerhalb des Nachtbildes evoziert wird.

Während der Maler die Fischerszene abbildhaft in eine reale Landschaft einbettet, ist darin die Darstellung des *Heiligen Christophorus* integriert, wobei deutlich gemacht wird, dass es sich um ein Bild und nicht um Realität handelt. In der übergrossen mittelalterlichen Bedeutungsperspektive ist er im Wasser stehend mit dem Christuskind auf dem Arm zu sehen. Er wird bewusst in dieselbe Atmosphäre integriert, doch die Proportionen, welche jene der Realität der Fischer und der Landschaft übersteigen, machen deut-

629 Naumann 2002, S. 29.

630 Platon, *Der Staat*. Über das Gerechte, 1989, 597a.



lich, dass er nicht wirklich zu dieser Sphäre gehört. Zudem befindet er sich innerhalb eines Bilderrahmens, wodurch formal darauf verwiesen wird, dass es sich dabei lediglich um ein *Bild* des Heiligen und nicht um die Darstellung von Realität handelt. Der Bilderrahmen ist gleich wie die Rahmung der gesamten Miniatur gestaltet, indem er einen mit Gold versehenen Holzrahmen imitiert. Die Fischer haben keinerlei Bezug zum Heiligen, sie sind seiner Person abgewandt und ins Handwerk des Fischens vertieft. Das Bild in Form eines privaten Andachtsbildes ist vielmehr für den Betrachtenden der Miniatur gedacht, der bereits im Bild selbst den Gegenstand der Kontemplation findet, der er sich bei der Betrachtung der Miniaturen zuwenden soll. Durch die Doppelung des Rahmens wird ein Bild im Bild hervorgerufen.

Hier zeigt sich die Parallelführung von religiösen und profanen Inhalten, indem der Heilige sowie die Fischer derselben dämmrigen Atmosphäre angehören. Das Heilsgeschehen wird im Spätmittelalter Teil der irdischen Welt, wobei der Maler des *Hortulus Animae* durch das Einschieben des Rahmens deutlich macht, dass dies im Sinne von mentalen Bildern geschieht. Das Heilige befindet sich an der Grenze dessen, was in der Welt sichtbar beziehungsweise unsichtbar ist. Mit Hilfe des Mediums Bild, auch wenn es in der Imagination vorkommt, ist es möglich, das, was eigentlich unsichtbar und verborgen ist, zu schauen. Der *Heilige Christophorus* verkörpert beides gleichzeitig: Er ist Teil der realen Welt, indem er sich in derselben Atmosphäre der Morgendämmerung wie die Fischer befindet, aber durch den eingeschobenen Rahmen ist er es wiederum nicht, denn der Rahmen verweist auf die Fiktionalität dieses Bildes. Weil nochmals dieselbe Rahmung wie jene der gesamten Miniatur reproduziert wird, verweist diese Doppelung auf den fiktiven Charakter jeglicher Art von Bildlichkeit. Diese selbstreflexive Skepsis gegenüber dem Medium Bild steht in einem spannungsvollen Verhältnis mit dem angestrebten Illusionismus der Miniatur, der sich vor allem in der überzeugenden Darstellung der Atmosphäre in der Morgendämmerung manifestiert.

In diesem und in anderen Nachtbildern wird ein hoher Illusionsgrad der nächtlichen Atmosphäre angestrebt, was gleichzeitig durch Bildelemente wie Rahmen, welche die absolute Fiktionalität jeglicher Form von Repräsentation thematisieren, unterlaufen. Gerade in den Nachtdarstellungen ist dieses Verhältnis zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Realität und Fiktion besonders ausgeprägt und auf paradoxe Weise thematisiert worden. Rahmungen aller Art sind gerade im Zusammenhang mit den Nachtbildern äusserst beliebt, da sie die Übergänge zwischen Licht und Finsternis, Tag und Nacht, verschiedenen Stimmungen und atmosphärischen Phänomenen besonders effektiv ins Bild setzen können.

Die Illuminationen des *Breviarum Grimani* (Abb. 111–118, S. 170–171) zeigen nochmals eine andere, komplexe Auffassung des Rahmenbildes, indem die Nachtdarstellungen durch einen illusionistisch gestalteten, skulpturalen Rahmen hindurch zu sehen sind.

In der Darstellung des *Monats März* (Abb. 113, S. 170) des *Breviarum Grimani* wird die Szene des nächtlichen Fischfangs durch die illusionistische Rahmenarchitektur hindurch sichtbar, sodass der Betrachtende davon überzeugt werden soll, dass die Rahmung ebenfalls Teil seines eigenen Bildraumes ist und denselben von der Nachtszene abgrenzt. Dieses Bild funktioniert auch als Fensterbild, denn die Rahmung durchbricht die Illusion des Fensterblicks an keiner Stelle. Vielmehr ist die Rahmung mit den einzelnen Reliefs und Skulpturen wie eine Art gotischer Schnitzaltar mit eingelassenem Ölbild angelegt. Der Maler gibt vor, dass der Rahmen Skulptur imitiert und somit dem Raum des Betrachtenden angehört, während das Nachtbild aufgrund dessen klar als Bild oder Medium Malerei definiert wird. Die Spannung zwischen Rahmen

und Nachtbild ergibt sich gerade im unterschiedlichen Anspruch bezüglich des Realitäts- oder Illusionsgrades, denn das Nachtbild ist derart illusionistisch gestaltet worden, dass die Assoziation mit einer realen Szene bei Nacht sich aufdrängt.

Während im *Hortulus Animae* der Fensterblick durch den eingeschobenen Rahmen negiert wird, spielt der Maler des *Breviarum Grimani* mit den verschiedenen Realitätsebenen, indem er ihnen höchsten Illusionismus zuordnet, der durch die verschiedenen formalen Ebenen im Bild immer wieder unterlaufen wird. Das Bild reflektiert seine eigenen Probleme, Realität bildlich festzuhalten, und eben mehr zu sein als nur ein Bild oder Malerei.

### Mentale Bilder

Die beiden Monatsdarstellungen bei Nacht des *Breviarum Grimani* weisen dieselbe Buchseitengestaltung mit dem illusionistisch-skulpturalen Rahmen auf. Das nächtliche Geschehen im Hintergrund gehört zwar einer zusammenhängenden Atmosphäre an, doch die Rahmung unterteilt letztere in einzelne Bildausschnitte, sodass dem Betrachtenden noch stärker die Illusion vermittelt wird, dass ihm einzelne geheimnisvolle Einblicke in die nächtliche Szenerie gewährt werden. Durch die Rahmung werden einzelne Teile der Nachtszene der *März-Miniatur* (Abb. 13, S. 170) verdeckt, sodass der Betrachtende fehlende Bildteile in seiner Imagination ergänzen muss. Der Rahmen unterstützt die nächtliche Darstellung in ihrer fragmentarischen Wiedergabe von Sichtbarkeit, indem zwischen der Architektur ab und an immer wieder Dinge sichtbar werden, die aber sofort wieder vom Rahmen verdeckt werden. Ähnlich verhält es sich mit der nächtlichen Dunkelheit, die an jenen Orten, wo künstliches Licht vorhanden ist, partielle Sichtbarkeit zulässt. Zudem hat die Rahmung auch die Funktion, die Narration des Bildes zu strukturieren, indem der zeitliche Ablauf der einzelnen Szenen betont wird.

Im Hinblick auf die Thematik des Rahmens sind zudem Nachtbilder zu nennen, die innerhalb derselben Miniatur verschiedene Atmosphären integrieren. Während einige Partien im Bild in den Farben des Tages zu sehen sind, werden andere Szenen in der Dunkelheit der Nacht wiedergegeben, wie beispielsweise in der *Ankunft in Bethlehem* des *Voustre Demeure Stundenbuchs* (Abb. 119, S. 174). Im Falle dieser Miniatur wird die Darstellung durch eine Initiale sowie durch ein Textfeld zusätzlich unterteilt, wodurch ein Bruch bezüglich der illusionistischen Darstellung der Szenerie geschieht. Durch den Einschub der Schrift wird darauf aufmerksam gemacht, dass es sich um das Medium Buch handelt, wobei der illusionistische Charakter der Darstellung geschmälert wird.

Die *Kreuzigungsgruppe mit Nebenszenen* (Abb. 62, S. 82) desselben Stundenbuchs, die als Einzelblatt in Berlin erhalten ist, verfährt im gleichen Stil, indem die Szenen einzig durch die unterschiedliche Gestaltung von Licht und Finsternis in der Atmosphäre voneinander abgegrenzt werden. Geschickt werden die Übergänge zwischen den einzelnen Begebenheiten im Bild integriert, sodass die Illusion einer kontinuierlichen Atmosphäre im Bild einzig durch die Licht-Dunkel-Gestaltung durchbrochen wird.

Transparenz manifestiert sich in dieser Miniatur auch im übertragenen Sinne, denn innerhalb der Darstellungen von Nacht und Dämmerung erscheint das riesige Okular mit der Kreuzigung Christi, wodurch die eine Realität der Miniatur hinsichtlich einer anderen transparent gemacht wird. Einmal mehr wird hier Transparenz, die sich auf der formalen Ebene manifestiert, mit der inhaltlichen Transzendenz der Darstellung assoziiert. Die Göttlichkeit sowie die Menschennatur des Gottessohns am Kreuz befinden sich in der Darstellung des Okulus in einem Verhältnis von Transparenz, indem beide Naturen gleichberechtigt sichtbar werden. Transzendenz und

Immanenz werden durch die Passionsszenen bei Nacht sowie durch den überhellen Tag der Erlösung aufeinander bezogen. Der Okulus verweist darauf, dass die Erlösung der Menschheit durch den Tod des Menschensohns Christus während der Passion als *mentales Bild*<sup>631</sup> immer schon präsent ist. Deshalb wird die Realität im Okular durch Licht und Rahmung auf unkonventionelle Weise von der restlichen Miniatur abgegrenzt.

## 4.2. Schleiermetaphorik: Das Bild als Medium des Unsichtbaren

Nebst der Konstituierung als Fensterdurchblick sind die frühen Nachtdarstellungen innerhalb des Metaphernfeldes des Schleiers zu sehen, womit der Aspekt der Verhüllung thematisiert wird. Laut Klaus Krüger ist die Schleiermetaphorik jeglicher Art von Bildlichkeit inhärent:

«Die metaphorische Rede vom Schleier der Kunst und seiner intrinsischen Verschränkung von Zeigen und Verbergen ist seit alters und in topischer Weise in den theoretischen Diskursen um das Verhältnis von Kunst und Religion, von Dichtung und Wahrheit, von Imagination und Wirklichkeit verankert.»<sup>632</sup>

Gerade in Bezug auf die Nachtdarstellungen des Spätmittelalters ist Krügers Studie von Interesse, da er sich eingehend mit dem «wechselseitigen Widerspiel von Offenbaren und Verbergen, von Präsenz und Absenz, von Transparenz und Materialität»<sup>633</sup> befasst, was für die formale, materielle und technische Konstituierung der Nachtbilder Gültigkeit hat. Transparenz und Transzendenz sind in einem allgemeinen Sinn auf das Kunstwerk zu beziehen. Das Bild selbst kann von der Dunkelheit auf radikale Art transzendiert werden, indem es dadurch kaschiert und negiert wird.<sup>634</sup>

### Begrifflichkeiten in Bezug auf die Schleierthematik

Zu Beginn seines Buches «Das Bild als Schleier des Unsichtbaren»<sup>635</sup> beschreibt Krüger die Schleierthematik in Bezug auf das Kunstwerk oder Bildlichkeit im Generellen, während er danach auf die theologische Schleiermetaphorik der christlichen Frömmigkeitsgeschichte im Spätmittelalter eingeht. Diese Analogisierungen und Parallelisierungen sind durchaus sinnvoll, doch Krüger bezieht sie auf die Kunst der Frühen Neuzeit in Italien, wobei er eher die Malerei nach 1450 ins Auge fasst. Problematisch ist dabei die Situierung der mystischen Werke im historischen Kontext der frühneuzeitlichen italienischen Malerei. Dass *Masaccio* oder andere italienische Künstler der Zeit *Meister Eckhart* und *Heinrich Seuse* gelesen haben und ihre Bilder danach gemalt haben, mag wohl kaum denkbar sein. Krüger betont jedoch, dass die «Vorstellung des Bildes als Schleier nicht nur im bildtheoretischen Diskurs und in der theologischen Ästhetik vorkommt, sondern in der konkreten Praxis des Bildgebrauchs von Produktion und Rezeption».<sup>636</sup>

An dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit an. Anhand der frühen Nachtdarstellungen kann gezeigt werden, inwiefern Theorie und Praxis bezüglich der Schleiermetaphorik miteinander verbunden sind, wobei nicht unbedingt der mediale Bildgebrauch im Vordergrund steht, sondern vielmehr die Materialität der Artefakte. Krüger unterscheidet zwischen den Diskursebenen der

631 Siehe Kapitel 4.2., S. 167.

632 Krüger 2001, S. 8.

633 Ebd., S. 9.

634 Rimmele 2010, S. 200.

635 Krüger 2001.

636 Ebd., S. 19.



ästhetischen Konzeptualisierung und pragmatischen Anwendung, die von Kontinuitäten und Brüchen gekennzeichnet sind.<sup>637</sup> In Bezug auf die Schleiermetaphorik in spätmittelalterlichen Texten und Bildern kann von einem Cluster von Metaphern gesprochen werden, da der Schleier in mannigfaltigen Erscheinungsformen Ausdruck gefunden hat.

### Formen von Schleiern

Transparenz wird in der abendländischen Tradition immer in Bezug zum Licht gesehen. Der dunkle Schleier, wie er beispielsweise in den *Très Riches Heures* vorkommt, ist als paradoxes Konzept zu verstehen, das gleichzeitig verhüllt und enthüllt. Der dunkle Grund im *Tod Christi* (Abb. 2, S. 11) wurde derart transparent aufgemalt, dass er gleichzeitig verdeckt und enthüllt. Durch seine Transluzidität lässt er an einzelnen Stellen die Farben des Tages entfernt erahnen.

Grundsätzlich wird der Schleier mit Licht, Glanz, Transluzidität, Helle, Weiss und Durchsichtigkeit assoziiert. Der dunkle Schleier hingegen stellt deshalb eine Sonderform des herkömmlichen Schleiers dar. Man könnte von einer Art koloriertem Schleier sprechen, der zwar transparent ist, aber die gesamte sichtbare Welt, die durch ihn hindurch gesehen wird, in einem bestimmten Farbton erscheinen lässt.

Während beim weissen Schleier das Paradoxon von gleichzeitiger Verhüllung und Enthüllung inhärent ist, weist der dunkle Schleier ein Mehr an Verhüllung auf, da er nicht vollkommen transparent wie eine Glasscheibe ist, sondern zusätzlich einen Farbton angenommen hat. Diesbezüglich lässt sich auch für die Farbigkeit festhalten, dass Farbe im Gegensatz zur reinen Transparenz verhüllend wirkt. Wenn man sich einen dunkelgrau kolorierten Schleier vorstellt, durch den hindurch eine Szenerie erblickt wird, zeigt sich letztere nicht immer mit demselben Grad von Durchsichtigkeit, ausser man würde den Schleier wie ein Netz spannen. Genau diese Art von Schleiertechnik wird im *Tod Christi* sichtbar, denn einzelne Partien wirken heller und damit transparenter, während andere dunkler und opaker dargestellt werden. Eine hohe Transparenzstufe hat demnach mit der Lichtintensität zu tun.

Die Metaphorik des dunklen Schleiers wird mit der Ikonografie des Bildes verbunden, indem der Leib Christi durch eine leichte Aufhellung des Kolorits hervorgehoben wird, wodurch auf den Schleier des Fleisches aufmerksam gemacht wird. Bereits Paulus deutet im Hebräerbrieff den Körper Christi als Schleier (*velamen*).<sup>638</sup> Der Leib des Gottessohns wird als Transitus auf Gottvater hin verstanden, was die *Brüder Limburg* sehr effektiv im Bild vergegenwärtigen, indem sie eine direkte Achse zwischen dem Gekreuzigten und Gottvater im Himmel schaffen.

Die Darstellung des Reissens des Tempelvorhangs in den seitlichen Medallions nimmt das Thema des Schleiers nochmals in prägnanter Form auf, denn damit wird auf den göttlichen Leib als Tuch verwiesen, der zerrissen wird, sodass das Reich Gottes Einzug in die Welt halten kann. Eines der Hauptthema der Darstellung ist das Reißen des Schleiers des Fleisches. Gleichzeitig wird durch dieses Medaillon ein typologischer Bezug zwischen dem Alten und Neuen Bund dargestellt, denn der Tempelvorhang verhüllte die Bundeslade, deren Gesetze nach dem Tod Christi nicht mehr gültig waren. Das, was im Alten Testament verhüllt war, wird nun im Schleier des Fleisches enthüllt, nämlich im Mysterium der Inkarnation des Gottessohns. Der Vorhang hatte die Funktion, die unverhüllte Majestät Gottes zu verbergen, was durch den Tod Christi aufgehoben wird.

637 Krüger 2001, S. 19.

638 Ebd., S. 16.

Laut Moshe Barash kann das Heben oder Wegziehen des Schleiers – in diesem Falle das Reißen – Offenbaren und Erkennen bedeuten<sup>639</sup>, wobei hier einerseits die Offenbarung Gottes des Reichs der Gnade angezeigt wird und gleichzeitig das Erkennen desselben in den vielfältigen Gesten der Protagonisten im Bild nachvollzogen wird. Verhüllung kann aber auch Verehrung bedeuten<sup>640</sup>, was sich in dieser Miniatur in doppelter Hinsicht zeigt: Einerseits wird durch den verhüllenden Vorhang auf die Verehrung des Heiligen in Form der Bundeslade hingewiesen, andererseits schafft die Sonnenfinsternis eine andere Art von Verhüllung, die der Verehrung Christi am Kreuz gilt.

## Netze

Eine andere Spielart des Schleiers stellt die Form des Netzes dar, das sozusagen als eine Art grobmaschiger Schleier bezeichnet werden kann. Ebenso wie beim Schleier kann hier die paradoxe Form des gleichzeitigen Verhüllens und Enthüllens nachvollzogen werden, indem das Netz oder Gitter den Blick verstellt, gleichzeitig aber blick- und bilddurchlässig ist. Wiederum handelt es sich um eine Bildform, die sich an der Grenze von Sichtbarkeit bewegt. Wie im Kapitel zur Materialität der Dunkelheit erwähnt worden ist, arbeitet *Barthélemy d'Eyck* in den Nachtdarstellungen des *Liebentbrannten Herzens* mit jener Netztechnik, die ebenso wie die Technik des dunklen Grundes der *Très Riches Heures* atmosphärische Dunkelheit im Bild hervorzurufen vermag.

Netz und Schleier sind nicht nur formale Grundlage für die Maltechnik der dunklen Bilder der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, sondern für die bildliche Anordnung und Strukturierung der Illuminationen. Dies ist beispielsweise in einer weiteren Miniatur des *Da Costa Stundenbuchs* der Fall, worin die *Sieben Leiden Mariens* (Abb. 84, S. 120) dargestellt sind.

In der Mitte des Bildes ist die Madonna in einem blauen Kleid, von vier Schwertern umgeben, innerhalb eines goldenen Rahmens zu sehen. Das Rahmenmotiv wird um die Figur herum fortgesetzt, sodass sich sieben kleine Bildfelder ergeben, worin die Leiden der Gottesmutter in grisailleartiger Form wiedergegeben werden. Maria scheint gleichsam vor diesem grauen, unbestimmten Hintergrund zu schweben, der nahtlos in die einzelnen Szenen übergeht. Es handelt sich jedoch nicht um *Grisaillen* im Sinne von Pucelle, sondern um Darstellungen mit stark atmosphärischen Qualitäten, die raumhaltig und tief wirken. Die einzelnen Szenen werden mittels exakter Umrisslinien hervorgehoben, die sich stellenweise im nebelartigen Grau zu verflüchtigen scheinen.

Die enge Verwandtschaft von Netz und Schleier zeigt sich in dieser Miniatur auf signifikante Weise, indem letztere durch die *Grisaille*-Technik bereits präsent ist, erstere aber durch die Rahmenmotivik im Bild reflektiert wird. Der illusionistisch-skulpturale Rahmen wird nämlich wie ein Netz über die gesamte Miniatur gespannt, wobei das Netz einzelne Ausblicke freigibt, die ihrerseits wiederum als Bild im Bild funktionieren. Das Netz dient ähnlich wie der Schleier als bild- und blickkonstituierende Metapher, wobei das Netz sozusagen der Überbegriff für alle anderen schleierartigen Bildformen ist. Der Schleier ist sozusagen eine Verfeinerung des Netzes, eine Art Diminutiv des letzteren.

Nebel hingegen ist sozusagen die räumliche Version der Schleiermotivik, wobei diese beiden Bildformen in den Nachtdarstellungen sehr ähnliche Ausprägungen annehmen können. Durch die Aufspaltung in einzelne Netzseg-

639 Moshe Barash, Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike, in: Aleida u. Jan Assmann (Hg.), Schleier und Schwelle Bd. 2 Geheimnis und Offenbarung (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1998, S. 182.

640 Barash 1998, S. 182.





Abb. 111: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Bankett eines reichen Herrn, Monat Januar*, Breviarum Grimani, um 1510-20.



Abb. 112: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Sterbebett eines Herrn*, Breviarum Grimani, um 1510-20.

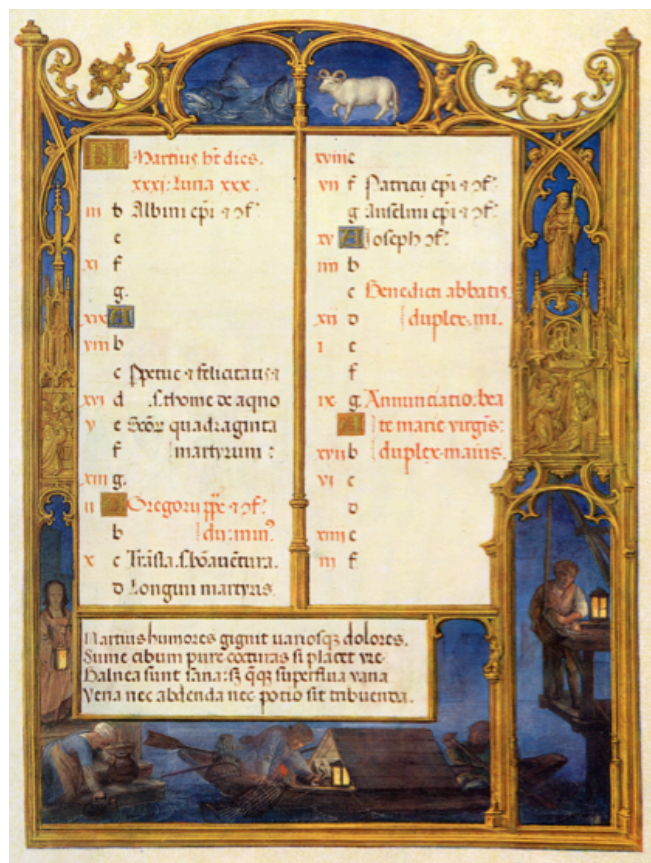


Abb. 113: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Monat März, Nächtliches Fischen*, Breviarum Grimani, um 1510-20.



Abb. 114: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Monat November, Musikanten in der Nacht*, Breviarum Grimani, um 1510-20.





Abb. 115: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Geburt Christi*, Breviarum Grimani, um 1510-20.



Abb. 116: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Kreuzigung Christi*, Breviarum Grimani, um 1510-20.



Abb. 117: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Selige und Verdammte*, Breviarum Grimani, um 1510-20.



Abb. 118: Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Monat Oktober*, Breviarum Grimani, um 1510-20.

mente wird der Blick des Betrachtenden gleichsam dividiert, indem der netzartige Rahmen einzelne Durchblicke zu verschiedenen Szenen ermöglicht. Die Aufspaltung und Diffusion des Blicks kann als Ausläufer des Gesamtphänomens Transparenz betrachtet werden, das für die Darstellungen der Dunkelheit in der Malerei des 15. Jahrhundert besondere Relevanz hat. Dispersion und Fokussierung des Betrachterblicks halten sich in der Illumination der *Sieben Leiden Mariens* die Waage, denn durch die Platzierung der Madonna in der Mitte sowie durch die vier Schwerter, die auf sie gerichtet sind, wird der Blick stark fokussiert, während er an den Rändern durch das Netz eher auseinandergenommen wird. Das Netz ist im Gegensatz zum Schleier eine offenere Form von Transparenz, indem die Sichtbarkeit einer Szene einzig durch die Maschen des Netzes beeinträchtigt wird. Beim Schleier ist das Moment der Verhüllung intensiver, denn das Bild wird gesamthaft verfremdet, indem der Schleier davor zu sehen ist.

Auch im Rahmen der Netz- und Schleierthematik zeigt sich erneut der intellektuelle Anspruch der dunklen Bilder an den Betrachtenden, denn jene Bilder lassen sich nicht auf den ersten Blick dechiffrieren, vielmehr verlangen sie eine detaillierte und genaue Betrachtung. Das Nachtbild formuliert insofern einen Paradigmenwechsel von der mittelalterlichen zur neuzeitlichen Bildkonzeption, indem dem Bild komplexe Qualitäten einbeschrieben werden, die sich nur durch eine vertiefte Form des Sehens selbst offenbaren.

Die Widerstände des dunklen Bildes sind mit dem dunklen Stil der sprachlichen «Obscuritas», der aufgrund seiner Dunkelheit, Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit Herausforderungen an den menschlichen Geist stellt, vergleichbar. *Obscuritas* wird bereits in der antiken Sprachtheorie erwähnt.<sup>641</sup> Dabei handelt es sich laut Walter Haug aber auch um eine «erkenntniskritische Strategie», indem die Unklarheit im Sinne eines Erkenntnisgewinns durchstossen werden soll, wodurch das Konzept einer fortschreitenden Reflexion in den Texten verwirklicht wird.<sup>642</sup> Aufgrund der erwähnten Widerstände, die zugunsten eines Erkenntnisgewinns durchstossen werden sollen, kann eine Verwandtschaft zwischen dem dunklen sprachlichen Stil der *Obscuritas* mit den dunklen Bildern des 15. Jahrhunderts festgestellt werden. Das Scheitern des Betrachterblicks angesichts der verunklarenden Stellen in den Bildern, wird von den Künstlern auf mannigfaltige Weise inszeniert, wodurch der Betrachtenden zu Kontemplation und Reflexion, nicht zuletzt über Bildlichkeit selbst, angeregt werden soll.

### Vorhang

Eine opake Form des Schleiers stellt der Vorhang dar, dem in der abendländischen Kunst seit der Antike ein besonderer Platz zukommt. Beim Vorhang handelt es sich um eine Spezialform des Verhüllens, denn während sich der Schleier an der Grenze von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegt, verhüllt der Vorhang entweder ganz, oder er entbirgt eine Realität in ihrer Totalität. Der Schleier ist eine Art durchsichtiger Vorhang, der auf seine Weise ebenfalls gänzlich verhüllt, jedoch gleichzeitig auf totale Weise sichtbar zu machen in der Lage ist. Der blickdichte Vorhang ist dem Alles-oder-Nichts-Prinzip unterlegen, was die Sichtbarkeit einer Szenerie betrifft, während der Schleier eine Struktur des Sowohl-als-Auch aufweist.

In den Nachtdarstellungen findet sich das Vorhangmotiv bereits beim *Meister von Boucicaut*, und zwar unterhält sich in der Miniatur *Karl VI. mit dem Ver-*

641 Walter Haug, *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, S. 414.

642 Ebd., S. 415.



fasser Salmon der *Demandes faites par le roi Charles VI.* (Abb. 120, S. 179). Auf beiden Seiten der Miniatur ist der dunkelblaue Behang mit den goldenen Königslilien zu sehen, der auf beiden Seiten zurückgeschlagen ist, sodass der Betrachtende die Szene genau sehen kann. Das Blau und Gold des Vorhangs korrespondiert mit dem Blau des Nachthimmels sowie dem Gold der funkelnden Sterne. Sämtliche Objekte dieser Miniatur sind auf eine Öffnung des Blicks ausgerichtet, wie beispielsweise das Fenster, das die Bewegung des Vorhangs nochmals aufnimmt. Diese Miniatur könnte ein direktes Vorbild für die *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* (Abb. 13, S. 38) gewesen sein, denn Barthélemy d'Eyck kannte die *Dialoge* mit grosser Wahrscheinlichkeit.

Ebenso wie beim *Meister von Boucicaut* handelt es sich um eine intime Begebenheit innerhalb des Schlafgemachs des Königs. Während in den *Dialogen* eine historisch-reale Situation des intellektuellen Gesprächs des Königs mit dem Autor Salmon sowie den französischen Herzögen von Berry, Anjou und Burgund dargestellt ist, handelt es sich im *Liebentbrannten Herzen* um eine fiktive Situation, die zwar die historische Person des Königs René einbezieht, jedoch um die Phantasiegestalten Amor und Ardent Désir erweitert.

In beiden Miniaturen finden die intimen Geschehnisse nachts statt, doch während der *Meister von Boucicaut* dies lediglich durch den dunkelblauen Sternenhimmel im Hintergrund andeutet, wird bei Barthélemy d'Eyck die dunkle Atmosphäre innerhalb der verschwiegene Kammer greifbar, wie in Kapitel 3 bereits ausführlich dargestellt wurde. Indem der Vorhang des *Liebentbrannten Herzens* den vorderen Bildrand leicht zu berühren scheint, wird mit dem Blick des Betrachtenden gespielt, der verunsichert werden soll bezüglich der Frage, ob der Vorhang sich innerhalb des Bildes befindet und somit gemalt oder echt ist, und demnach Einblick in eine reale Szene gewährt. Dass das Vorhangmotiv oftmals an prominenter Stelle in den frühen Nachtdarstellungen wiedergegeben wird, erstaunt nicht, zumal auf anderen Ebenen der Bilder ein subtiles Spiel zwischen Verhüllen und Entbergen betrieben wird. Das königliche Schlafgemach, die geschlossene Tür, die Himmelbetten mit den Vorhängen sowie die märchenhaften Protagonisten weisen auf die Exklusivität des Geschehens hin. Die nächtliche Intimität wird nur behutsam gelüftet, worin sich laut König der «poetische Geist, die Neugier für das Schauen und die Dichtung behutsam in die Sensation des Blicks übertragen».<sup>643</sup>

In der *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* wie auch in der *Rast am Brunnen der Fortuna* kommt zudem die Verbindung von Imagination, Nacht und Geheimnis zum Ausdruck. Es ist sozusagen die Definition des Geheimnisses, die besagt, dass etwas verborgen bleibt und damit dessen Reiz ausmacht. Aufgrund der Ambivalenz des Schleiers ist derselbe substantiell mit dem Geheimnis verbunden, indem er gleichzeitig verhüllt und entbirgt. Moshe Barash sieht die Ambiguität des Schleiers vor allem darin verkörpert, als dass er gleichzeitig verhüllt, aber gleichzeitig die öffentliche Aussage macht, dass etwas verborgen ist, da er ein sichtbarer Gegenstand ist.<sup>644</sup>

## Mentale Bilder

Die Schleierthematik bezieht sich in übergeordneter Form auf den Inhalt der Szene, und zwar auf das komplexe Verhältnis von Imagination und Wirklichkeit<sup>645</sup>, das im *Liebentbrannten Herzen* eine zentrale Rolle spielt. Auch in Bezug auf das Text-Bild-Verhältnis wird in der *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* auf imaginäre Bilder verwiesen. Krüger sieht das Imaginäre

643 König 1996, S. 27.

644 Barash 1998, S. 179.

645 Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.) *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000.





Abb. 119: Assistent des Wiener Meisters der Maria von Burgund, *Maria und Joseph in Bethlehem*. Vostre Demeure Stundenbuch, 1470.

vor allem in Erinnerungen, Gedächtnisleistungen, Träumen, Visionen und Phantasmen verwirklicht<sup>646</sup>, was auch in der Ikonografie der Nachtdarstellungen zum Ausdruck kommt.

René selbst ist in der *Eingangsminiatur* nicht nur als Schlafender, sondern als Träumender dargestellt, wie es beispielsweise bei *Désir* in der Miniatur *Bei Sonnenaufgang am Brunnen der Fortuna* der Fall ist. Im Text von *Renés von Anjou* heisst es:

«Alors, en moitié en imagination, à moitié égaré dans le sommeil, vision ou songe, il me sembla sans mentir, qu'Amour me retirait le cœur du corps (...).»<sup>647</sup>

*René von Anjou* spielt bewusst mit den verschiedenen Bewusstseinssebenen von Schlaf, Traum, Fantasie und Vision. Damit wird ausgesagt, dass es sich um eine andere Realität als die des Erzählers handelt, der sich im Prolog als König René zu erkennen gibt, der seinem Cousin Jean, Herzog von Bourbon und der Auvergne, in Form von «paraboles» von seinem Liebeskummer erzählt. Die ganze Erzählung wird somit als Allegorie oder Parabel und damit als Fiktion auf einer Metaebene charakterisiert. Am Ende der Geschichte kommt der Erzähler zu diesem briefhaften Rahmen zurück. Darin ist ein zweiter Rahmen enthalten, worin der Erzähler von seiner Liebespein bei Nacht erzählt. In diesen zwei Rahmen sind verschiedene Realitäten des Traumes integriert, wobei nie klar ist, um welche es sich handelt, da der Erzähler selbst Unsicherheit bezüglich der Realitäten der Träume vorgibt.<sup>648</sup> Durch den Verweis auf Traum, Vision oder Phantasie innerhalb dieser fiktiven Realität findet eine Doppelung der Allegorie statt, indem der Autor eine weitere Ebene des Nicht-

646 Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.) *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 7.

647 Zitiert nach der neufranzösischen Übersetzung von Bouchet 2003, S. 91.

648 Gertz 2010, S. 49.

realen einführt. Auf der ersten fiktiven Ebene ist somit der schlafende König der *Eingangsminiatur* zu situieren, während die Episode der Herzentnahme bereits Teil der zweiten Realitätsebene ist, wozu alle restlichen Bilder der Handschrift gehören. Der schlafende König ist sozusagen das visuelle Äquivalent zu der Textpassage, welche die Herzentnahme als Traumvision charakterisiert. Die *Eingangsminiatur* ist deshalb im Innenraum bei Nacht dargestellt, denn die Nacht ist die bevorzugte Zeit für Schlaf und Traum, und der Innenraum grenzt die Realität des schlafenden Königs von der Traumgeschichte ab. Die erwähnten enthüllenden Details des Lichts, des Kolorits sowie der Komposition dieser Illumination beziehen sich demnach nicht nur auf den Akt der Herzentnahme, sondern auf die gesamte Erzählung, die innerhalb der Traumvision enthüllt wird.

Auf geniale Weise setzt *Barthélemy d'Eyck* jene Gedanken ins Bild um. *René* wird gleichzeitig als Schläfer und Träumer dargestellt, und zwar mit Hilfe der geschlossenen Augen und dem Gestus der aufgestützten Hand. Damit wird darauf verwiesen, dass das, was dem Betrachtenden als Realität präsentiert wird, nur im Traum von *René* vorkommt und damit Teil einer Metaebene der Erzählung ist. Der Maler macht somit für den «Betrachter-Leser» eine Realität zugänglich, welche die inneren Bilder und Visionen *König Renés* zum Inhalt hat. Das Bild hat somit die Funktion, das, was der Text nicht darstellen kann, in Medium der Malerei abzubilden. Das verhüllende Moment der nächtlichen Kammer, die Intimität sowie der Fokus auf die Abgeschlossenheit des Innenraums bezieht sich auch auf die inhaltliche Angabe, dass es sich bei der Szene um ein inneres Bild, das im Traume *König Renés* entsteht, handelt. Für dieses Verständnis des Bildes hat der Text lediglich unterstützende Funktion, der Gestus des Königs sowie die Halbdunkelheit verweisen bereits auf den visionären Charakter der Szene.

Das Bild selbst ist als etwas Hindurchscheinendes konzipiert, indem der Inhalt der Geschichte durch die doppelte Rahmung sowie die Passage zum Thema Traum und Vision<sup>649</sup> vorgibt, dass das, was dargestellt ist, sich in einem schwebenden Zustand zwischen Imagination und Realität befindet. Die Realität des Schläfers ist eine andere als jene der Traumfiguren *Amor* und *Désir*, und es ist das Bild selbst, das diese imaginative Ebene für den Betrachtenden sichtbar und damit transparent macht. Das Bild ist in der Lage, das, was durch die Imagination des Königs in Form des Traums wörtlich «hindurchscheint», für den Betrachtenden der Handschrift zu visualisieren.

Ähnlich wie im *Liebentbrannten Herzen* ist die gesamte Höllenszenerie der *Visio Tnugdali* (Abb. 19–23, S. 41–42) als Folge von mentalen Bildern zu verstehen, denn der Text gibt vor, dass *Tnugdalus* physisch tot ist, während sich seine Seele auf die imaginäre Reise begibt. In fast allen Miniaturen wird die Personifikation von *Tnugdalus'* Seele in Form des nackten Körpers mit den Höllenqualen konfrontiert. In einigen Bildern wird darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei den Erscheinungen der Hölle nicht um real existierende Objekte handelt, sondern dass es lediglich *Bilder* sind, die von *Tnugdalus'* Seele imaginiert werden.

*Marmion* setzt die opake Dunkelheit in Bezug zu den verschiedenen Realitätsebenen, indem er dem Betrachtenden visuelle Ungewissheit suggeriert, der dadurch das Bild kraft seiner eigenen Vorstellung ergänzen soll. Darin zeigt sich deutlich das Anliegen des Malers, mit Hilfe des dunklen Bildes einen Dialog mit dem Betrachtenden aufzubauen. Er gibt, indem er einige Details der Monster im Licht des höllischen Feuers aufscheinen lässt, Anhaltspunkte über das, was der Betrachtende sich ausmalen soll, er verweigert ihm

649 Gertz 2010, S. 48,49. Siehe auch Bouchet 2003, S. 91.

jedoch eine lineare, auf Klarheit und Sichtbarkeit ausgerichtete Lesbarkeit.

Nur der Engel und *Tnugdalus* sind immer perfekt sichtbar, während die Monster nur fragmentarisch aus dem Dunkel hervortreten, denn erstere sind Vermittlerfiguren zwischen Bild und Betrachter mit je eigenen Funktionen. *Tnugdalus* dient dem Betrachtenden als Identifikationsfigur für sein eigenes Seelenheil, indem jener fast in jedem Bild als reuevoll und unsicher charakterisiert wird. Der Engel hingegen ist sozusagen die Instanz, die zwischen *Tnugdalus* und den im Bild dargestellten Höllenqualen vermittelt, womit er auf einer Metaebene zwischen dem Betrachtenden und dem Bild wirksam wird.

Eine völlig einzigartige Verwebung von mentalen Bildern und Dunkelheit beziehungsweise Nichtsichtbarkeit zeigt sich in Folio 30 Verso (Abb. 20, S. 41). *Tnugdalus* und der Engel stehen im Dunkeln, während sich vor ihnen zwei Türflügel auftun, die den Blick auf einen brennenden Ofen, worin Luzifer und seine Teufel versammelt sind, freigeben. Die beiden Türen werden eindeutig als fixe Holztafeln dargestellt, deshalb erstaunt es umso mehr, dass die geisterhaften Wesen atmosphärisch und plastisch aus denselben hervorzutreten scheinen. Man könnte auf den ersten Blick meinen, sie seien auf die Türen aufgemalt worden, aber ihre Plastizität suggeriert, dass sie sich räumlich bewegen.

Vielleicht handelt es sich wiederum um imaginäre Bilder, die nur vorgaukeln, in der Atmosphäre vorhanden zu sein, real aber nicht existieren. *Marmion* gelingt es, den Betrachtenden im Rätsel darüber zu belassen, ob es sich um auf die Holztüren aufgemalte Bilder, real existierende Wesen, Traumgesichte, die sich flüchtig in der Atmosphäre bewegen, oder ob es sich gar um weitere offene Räume mit Figuren darin handelt.

Die Gesichter erscheinen interessanterweise gerade auf der Grenze dessen, was Sichtbarkeit garantiert beziehungsweise negiert, nämlich auf den Türflügeln selbst, die durch Öffnen und Schliessen Sichtbares evozieren. Die Höllentür, die den Blick auf Luzifer und die Teufelsschar freigibt, wird selbst zum transparenten Medium, indem Bilder auf den Türflügeln erscheinen. Es handelt sich dabei sozusagen um eine Doppelung von Evidenz, indem zum einen durch die Öffnung der Tür Bild und Blick freigegeben werden, aber gleichzeitig im Medium selbst der Blick nochmals in Bezug zu einem Bild gesetzt wird. Sichtbarkeit entsteht aus der totalen Finsternis heraus, denn die nähere Umgebung der Tür, ihre Rahmung usw. können nur erahnt werden, da absolute Dunkelheit herrscht. Der Blick des Betrachtenden, für den das Bild sozusagen sichtbar und damit transparent gemacht wird, wird im Bild selbst nochmals thematisiert und nachvollzogen.

In Folio 30 Verso funktionieren *Tnugdalus* und die Monsterreihe als Identifikationsfiguren für den Betrachtenden, während der Engel zusätzlich zum Sehen und Schauen einlädt. Auch hier zeigt sich eine neuzeitliche Bildkonzeption im Sinne *Albertis*, da der Blick des Betrachtenden im Bild selbst durch einzelne Protagonisten vollzogen wird und der Engel gleichzeitig als Zeigefigur funktioniert, die sowohl auf den Bildinhalt, aber auch auf den Blick des Bildpersonals und somit letztlich auf den Blick des Betrachtenden selbst verweist.

*Marmion* versucht damit bewusst, die Grenzen zwischen Malerei, Realität und Traumvision zu verwischen, indem er jene Bilder einer eindeutigen Zuordnung zu einer der genannten Realitätsebenen immer wieder entzieht. Oftmals wird die Latenz von verborgenen Bildern angedeutet, wobei der Betrachtende den Mangelzustand der Nichtsichtbarkeit mental überwinden



kann.<sup>650</sup> Was sagt er damit aber über das Medium Bild aus, und was ist dessen Funktion? Mit den eben erläuterten Beispielen führt *Marmion* vor Augen, dass das Bild in der Lage ist, über seine eigenen Grenzen beziehungsweise Potenzen zu reflektieren. Das Bild kann das Undarstellbare, die im Raum schwebende Dunkelheit oder Traumgesichte, die sich in der Imagination des Protagonisten abspielen, sichtbar machen. Die Bilder haben damit die Funktion, indem sie ihre eigene Bildlichkeit teilweise negieren, zu mentalen Bildern in der Seele des Betrachtenden anzuregen. *Marmion* macht durchaus Zugeständnisse an die Unvollständigkeit des Sehens, das durch die Imagination des Betrachtenden ergänzt werden soll.

### Medialität des Buches

Verhüllung und Enthüllung beziehen sich in der *Visio Tnugdali* sowie im *Liebentbrannten Herzen* auf das Verhältnis von mentalen Bildern und der Medialität des Buches, wobei hier auf einer weiteren Ebene ein Bezug von äusseren zu inneren Bildern geschaffen wird. Rimmele schreibt dazu:

«Öffnen und Schliessen sind Tätigkeiten, die im Rahmen des Verhältnisses von materiellen und mentalen Bildern eine besondere Relevanz gewinnen. Verschliessen kann eine Überführung von Bildern in die Erinnerung oder eine bestimmte Form der Imaginationstätigkeit veranlassen. Es könnte entstehen für den notwendigen Transfer von Bildern ins Innere des Menschen.»<sup>651</sup>

Wie gezeigt wurde, manifestiert sich die Schleiermetaphorik auf verschiedenen Ebenen des Nachtbildes. Keine unerhebliche Rolle spielt dabei der Umstand, dass die Entfaltung des Nächtlichen im geschützten Rahmen der Buchmalerei geschieht. Anders als bei einem Tafelbild kann dadurch die Metaphorik des Schleiers, dessen Hauptcharakteristikum in der Dialektik des Enthüllens und Verbergens liegt, zusätzlich auf der Ebene des Trägermediums Buch thematisiert werden. Die Betrachtung der einzelnen Nachtbilder im Medium Buch ist als performativer Akt zu bezeichnen, wodurch auf andere Medien des Verhüllens und Enthüllens wie beispielsweise Klappretabel angespielt wird. Letztere unterscheiden sich grundsätzlich von den Nachtdarstellungen, indem sie Sichtbarkeit als Alles-oder-Nichts-Prinzip inszenieren. Durch die systematische, wiederkehrende Verweigerung der Bilder mittels Schliessen der Flügel wird das Sehen-Können der enthüllten Bilder zum Erlebnis.<sup>652</sup>

Nebst dem performativen Vorgang des Umblätterns der Seiten, wodurch eine fortlaufende Verhüllung beziehungsweise Offenbarung vollzogen wird, gab es auch innerhalb der Bücher reale Formen des Schleiers, die auf das Pergament aufgenäht wurden.<sup>653</sup> Christine Sciacca hat gezeigt, dass innerhalb der Handschriften vom 9. bis zum 15. Jahrhundert transparente Seidenstoffe aufgenäht wurden, die teilweise wie Vorhänge über die Bilder gezogen werden konnten.<sup>654</sup> Für die Handschriften des 15. Jahrhunderts dürfte diese Bildpraxis bekannt gewesen sein, denn ein Manuskript des *Philippe de Mezières* aus dem späten 15. Jahrhundert gibt eine Anleitung zum Anbringen der Stoffe

650 Valerie Möhle, *Déjà vu – Bildsysteme zum Klappen*, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.), *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 59.

651 Rimmele 2010, S. 197.

652 Möhle 2004, S. 147.

653 Christine Sciacca, *Raising the Curtain on the Use of Textiles in Manuscripts*, in: Kathryn M. Rudy, Barbara Baert (Hg.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages* (Medieval Church Studies 12), Turnhout 2007, S. 161.

654 Ebd., S. 169.

auf das Pergament.<sup>655</sup> Sciacca betont die spirituelle Funktion dieser Arten von Schleiern:

«Thus, the image, in its veiled form, assume even greater power. By heightening the viewer's anticipation, the spiritual mystery of the obscured image is increased.»<sup>656</sup>

Durch die mediale Nähe zu dieser Form von Schleierbildern kann angenommen werden, dass die Künstler teilweise von anderen Medien des Verhüllens und Enthüllens inspiriert worden waren. Dass aber der Schleier auf der Ebene der Darstellung sowie der Materialität derart prominent in den Vordergrund tritt wie beispielsweise im *Liebentbrannten Herzen* oder in den *Très Riches Heures*, bedeutet auch, dass die selbstreflexive Verhandlung über die Medien der Verhüllung und Offenbarung *im Bild selbst* geschieht. Was die Nachtdarstellungen von den Klappretabeln sowie den Stoffen in den Büchern unterscheidet, ist der Umstand, dass die Verhüllung innerhalb der Binnenstrukturen des Bildes und nicht mehr mittels performativer Vorgänge in Bezug auf äussere Trägermedien vollzogen wird.

### Status des Nachtbildes

Wie gezeigt wurde, wird durch die verschiedenen Verschleierungsstrategien innerhalb der einzelnen Nachtdarstellungen eine Beziehung zu den unsichtbaren, mentalen Bildern geschaffen. Solche «Leerstellen»<sup>657</sup> und Unschärfen, wie sie beispielsweise in der *Visio Tnugdali* oder im *Liebentbrannten Herzen* vorkommen, werden bewusst ins Bild gesetzt, sodass der Betrachtende die mangelnde Sichtbarkeit imaginativ vervollständigen muss. Das, was nicht zu sehen ist und im Dunkeln liegt, muss der Betrachtende in seiner *eigenen Imagination* zu einem Bild ergänzen. Die Bildleistung besteht also nicht nur im Akt des Malens und Betrachtens, sondern der Maler verlangt vom Betrachtenden eine aktive Leistung in seiner subjektiver Vorstellungswelt.

Zu Recht fragt Marius Rimmele, was innere Bilder seien und wo sie sich befänden.<sup>658</sup> Mentale Bilder oder Visionen, die von Bildern inspiriert wurden, sind im gesamten Mittelalter anzutreffen, doch sie unterscheiden sich von den Bildern des Spätmittelalters in der Hinsicht, als dass sie einen selbstbewussten Diskurs über den Status des Bildes entwickeln.<sup>659</sup> Gerade in den Nachtdarstellungen ist dieser Aspekt von besonderer Wichtigkeit.

Nachtbilder sind somit «schwierige» Bilder. Ihre Macht und Ohnmacht kommt hier auf paradigmatische Weise zum Ausdruck. Einerseits führen die Miniaturen vor Augen, dass sie in der Lage sind, das Undarstellbare, das Dunkle und die Nacht im Medium der Malerei festzuhalten, gleichzeitig bedeutet dies aber, dass die Mittel der Malerei, Sichtbarkeit zuzulassen, begrenzt sind. Diese paradoxe Metaphorik, die sich immer wieder selbst unterläuft und Aussagen über das Bild an sich sofort wieder rückgängig macht, ist auch in anderen Bereichen des Nächtlichen zu beobachten.

Ähnlich wie Jeffrey Hamburger dies für *Van Eycks* Tafelbilder gezeigt hat, wird die Frage, wo die Illusion endet und die Realität beginnt, in den Nachtdarstellungen immer wieder in Frage gestellt.<sup>660</sup> Das technisch anspruchsvolle und paradoxe Kunststück, dass Transparenz beziehungsweise Transzendenz in Form von Materie zur Darstellung gelangen, wird in diesen Miniatur-

655 Sciacca 2007, S. 172.

656 Ebd., S. 186.

657 Brassat, Kohle 2003, S. 108.

658 Rimmele 2010, S. 206.

659 Hamburger 2000, S. 48.

660 Ebd., S. 53.



Abb. 120: Meister von Boucicaut, *Karl VI. unterhält sich mit dem Verfasser Salmon*, Les demandes faites par le roi Charles VI., 1412.

ren bewusst vor Augen geführt. Im Wort Transparenz ist zusätzlich ein platonisches Moment festzumachen, denn wörtlich bedeutet es «hindurchscheinen». Damit wird auf Platons uralten Topos vom Schein aller Arten von künstlerischen Artefakten verwiesen.<sup>661</sup>

Die *Brüder Limburg* oder *Barthélemy d'Eyck* betonen den fiktiven Charakter der Darstellung, indem sie die Darstellung mit Hilfe der Dunkelheit an der Grenze des Sichtbaren platzieren, und verweisen in prägnanter Weise auf die Fiktionalität jeglicher Form von Darstellung. Dass die Maler am Hof des *Herzogs von Berry* sowie *Renés von Anjou* mit solchen Ideen vertraut gewesen sein dürften, geht aus den Inventaren hervor, zumal sämtliche antiken Klassiker in den besagten Bibliotheken vorhanden waren.

In den erwähnten Handschriften vollzieht sich ein Paradigmenwechsel in Bezug auf das neuzeitliche Bild. Einerseits wird das Bild als Fenster im Sinne *Albertis* eingeführt, aber auch das Schleierbild nach Bogen<sup>662</sup> wird hier auf eindruckliche Weise wirksam. Laut Jeffrey Hamburger vollzieht sich in der Unterscheidung zwischen Schleier- und Fensterbild die je verschiedene Konstitution von Bildlichkeit im Mittelalter sowie in der Neuzeit.<sup>663</sup> In der mittelalterlichen Ästhetik des Unsichtbaren ist das Bild insofern als Schleier konstituiert, als dass es als Membran zu einer unschaubaren, religiösen Wirklichkeit funktioniert.<sup>664</sup> Was die Durchlässigkeit der Bilder und Blicke in Form des Schleiers angeht, besteht eine Analogie zum spirituellen Hindurchsehen auf die Unsichtbarkeit der göttlichen Wahrheit.<sup>665</sup> Das frühneuzeitliche Fensterbild hingegen ist als transparente Projektionsfläche aufgebaut, die einen

661 Platon, *Der Staat*. Über das Gerechte, 1989, 597a.

662 Steffen Bogen, *Imaginäres Eindringen*. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern, voraussichtlich 2013.

663 Hamburger 2000, S. 52.

664 Ebd.

665 Möhle 2004, S. 151.



fiktiven Ausblick auf die Wirklichkeit erschliesst, wodurch es seine Eigenwirklichkeit als Medium betont.

Die frühen Nachtdarstellungen zeugen von der fixen Determiniertheit solcher Theorien, die sich oftmals der Bildpraxis sowie der Materialität verschliesst. Wie bereits erwähnt, sind die Nachtbilder nicht eindeutig als Schleier, Schwellen- oder Fensterbild zu bezeichnen.

Die Epochenschwelle vom Mittelalter zur Neuzeit kann nicht früh genug angesetzt werden, was die Bildkonzepte der frühen Nachtdarstellungen einprägsam reflektieren. Es würde gerade im Rahmen der besprochenen Artefakte Sinn ergeben, den Übergang vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Bild im 14. statt wie bisher im 15. Jahrhundert zu sehen.

### 4.3. Illusion und Wirklichkeit

Sowohl die Bildform des Fensters, aber auch jene des Schleiers ist Ausdruck eines stark mimetisch ausgerichteten, illusionistischen Kunstverständnisses. Im Folgenden ist es deshalb einmal mehr notwendig, sich detailliert mit den Begrifflichkeiten von Illusionismus, Realismus und Naturalismus in Bezug auf die altniederländische Kunst auseinanderzusetzen. Insbesondere den frühen Nachtdarstellungen wurde in der Forschungsliteratur extremer Realismus attestiert.

Generationen von Forschern haben sich an den Kategorien «Realismus» beziehungsweise «Idealismus» in Bezug auf die altniederländische Kunst abgearbeitet.

Der Begriff des «Realismus» wurde für die Kunst der *Brüder Limburg* und *Van Eyck* sowie für die niederländische Tafel- und Buchmalerei in Gent und Brügge der 1480er Jahre hinzugezogen, woraus ersichtlich ist, dass er sehr beliebig angewandt wurde und deshalb wenig über die einzelnen Werke auszusagen vermag.

Im 19. Jahrhundert wurde der Realismusbegriff zur ästhetischen Kategorie und schliesslich zum Schlagwort der französischen Kunstkritik.<sup>666</sup> Nach ähnlichen Gesichtspunkten wie in der Realismusdebatte des 19. Jahrhunderts wurde er auf die altniederländische Malerei angewandt.<sup>667</sup> Die historiographischen Quellen für die Kategorie «Realismus» liegen in den frühen Äusserungen der italienischen Gelehrten des 15. und 16. Jahrhunderts (*Facius, Alberti, Vasari, Filarete, Bisticci, Santi*). *Francesco Villani* spricht schon um 1380 vom «triumphalen Tor zur Kunst, das durch das Naturstudium eröffnet wurde».<sup>668</sup> Goethe attestierte *Jan Van Eyck* und *Rogier Van der Weyden* höchste «Natur und Wahrheit».<sup>669</sup>

Im 15. Jahrhundert ist die überzeugende Wiedergabe der Natur sowohl im Norden als auch im Süden das wichtigste Kriterium für die bildenden Künste. Die Kunsttheoretiker der Renaissance schreiben nicht den italienischen, sondern den niederländischen Kunstwerken einen besonders hohen Realitätsgrad zu. Die Künstler der burgundischen Niederlande werden als «Spezialisten für eine Darstellung von gebauter und gewachsener Natur, des menschlichen Körpers, der Realien und der authentischen Vermittlung von Gefühl und Ausdruck» betrachtet.<sup>670</sup> Realismus wurde der niederländischen Kunst auf räumlicher, formaler, materieller, technischer und psychologischer Ebene

666 Rosen 2003, S. 11.

667 Ebd.

668 König 2006, S. 29.

669 Belting 1994, S. 15.

670 Niehr 2009, S. 50.

zugeschrieben.<sup>671</sup>

Mit dem Problem der Mimesis sind gleichzeitig einige moderne Forschungstopoi bezüglich der altniederländischen Malerei angesprochen, wie das Problem von Tradition und Innovation, Ekklektizismus und Originalität, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Realismus und Idealismus, Stadt und Hof, der Gegensatz religiös - profan sowie privat und öffentlich. Mit dem Mimesistopos sind die Einteilungen in Norden und Süden, Mittelalter und Renaissance untrennbar verknüpft.

Die naturferne Darstellung gilt seit der italienischen Renaissance als Hauptcharakteristikum der Kunst des Mittelalters. Von der Antike bis ins 19. Jahrhundert fungierte die naturnahe Darstellung als schlagendes Qualitätskriterium für die Kunst, während die Moderne Naturtreue und künstlerische Qualität getrennt hat.<sup>672</sup> Durch die romantisch-religiöse Deutung des Mittelalters entstand das Paganismuskonzept<sup>673</sup>, welches die frühe Neuzeit als anti-religiös interpretiert. Diese Tendenz betrachtete den Realismus der Altniederländer als Säkularisierungsmetapher auf dem Hintergrund eines wachsenden bürgerlichen Selbstbewusstseins.<sup>674</sup> Dies wurde von Eberlein und Baxandall und anderen vehement widerlegt.<sup>675</sup> Dass um 1300 eine Verschiebung der Ästhetik vom Reichtum des Materials zu einer Wertschätzung der Mimesis stattfand, ist eine dominierende Meinung in der neueren Forschungsliteratur. Die Nachtdarstellungen zeigen auf paradigmatische Weise, dass eine derartige Vereinfachung diesen hoch komplexen Werken nicht gerecht wird.

Die Realismusdebatte in Bezug auf die altniederländische Kunst wurde von keinem Werk so sehr geprägt, wie von Erwin Panofskys *Early Netherlandish Painting*, worin er den Begriff des *Disguised symbolism*<sup>676</sup>, der eine Verquickung von spätmittelalterlichem Symbolismus<sup>677</sup> und modernem Realismus<sup>678</sup> meint, in Bezug auf *Van Eyck* aufbringt. Unter *Disguised symbolism* verstand Panofsky ein Prinzip der verhüllten Symbole unter dem Mantel realer Dinge.<sup>679</sup> Damit seien Naturalismus und christliche Religion durch eine verhüllte Symbolik verbunden, oder anders formuliert: Realismus sei nur eine moderne Maske der Theologie.<sup>680</sup> Panofsky versuchte Jakob Burckhardts Vorstellung von Realismus als Profanierung des Heiligen, wodurch ein neues Selbstbewusstsein von Bürgern und Künstlern in den Städten ausgedrückt wird<sup>681</sup>, umzukehren zugunsten jener Idee des *Disguised symbolism*.<sup>682</sup> Während laut Panofsky im Früh- und Hochmittelalter die Einheit von Ort und Zeit nicht beachtet wurde und Symbole mit verschiedenen zeitlichen Ebenen vermischt wurden, beginnt mit der Einführung der Perspektive ein neuer Naturalis-

671 Nuttall 2004, S. 12.

672 Eberlein 1995, S. 12.

673 Ebd.

674 Ebd.

675 Ebd., S. 14.

676 Panofsky 2001, S. 119-153.

677 Gregor Wedekind, Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma und Jan Van Eycks Londoner Doppelbildnis der sogenannten Arnolfini, in: Martin Büchsel (Hg.), Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1), Berlin 2005, S. 174.

678 Ebd.

679 Ebd.

680 Belting 1994, S. 20.

681 Martin Büchsel (Hg.), Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1), Berlin 2005, S. 191.

682 Ebd.

mus.<sup>683</sup>

«Es musste ein Weg gefunden werden, um den neuen Naturalismus mit der tausendjährigen christlichen Tradition zu versöhnen, und aus diesem Streben erwuchs ein Konzept, das man als verborgene oder verkleidete Symbolik – im Gegensatz zu offener oder klar erkennbarer Symbolik – bezeichnen könnte.»<sup>684</sup>

In Anlehnung an *Thomas von Aquins* «gegenständliche Metaphern geistiger Dinge» begreift Panofsky sämtliche Darstellungen des Alltags der altniederländischen Malerei als Metaphern einer übergeordneten Bedeutung.<sup>685</sup> Panofsky möchte damit zeigen, dass realistische Wiedergabe und symbolische Bedeutung miteinander verbunden sein können<sup>686</sup>, was zum Grundprinzip der ikonologischen Untersuchungen bezüglich der altniederländischen Malerei wurde. Heutzutage gehört eine gewisse Skepsis gegenüber dem *Disguised symbolism* zum guten Ton der neueren Literatur.<sup>687</sup>

Panofskys Konzept geht auf eine humanistische Säkularisierungstheorie zurück, deren wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung in den Werken Kuglers, Burckhardts, Diltheys und anderen liegt und die eine Unvereinbarkeit von sakralem Idealismus und säkularem Realismus postuliert.<sup>688</sup> Durch die versteckte Symbolik wird bei *Van Eyck* laut Panofsky ein Reststück an Sakralität in der Kunst konserviert, bevor Säkulares und Sakrales im Zuge der beginnenden Neuzeit vollends voneinander abfallen.<sup>689</sup>

Panofsky sah den altniederländischen Realismus als Gegensatz zur mittelalterlichen symbolischen Weltauffassung und suchte deshalb eine Verbindung von der Welt der Ideen mit den Naturphänomenen.<sup>690</sup>

Panofskys *Disguised symbolism* zielt auf einen Bruch zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit hin, nicht aber unbedingt auf die Trennung von religiösem und säkularem Gehalt der Werke. Hamburger ist der Meinung, dass gerade im *Disguised symbolism* die Vorstellung einer Opposition von religiöser und empirischer Erfahrung noch nicht vorhanden ist.<sup>691</sup> Panofsky deutet die altniederländische Kunst im Sinne von Religiosität, Theologie und damit als überhöhte Ideengeschichte, während die Maxime «Vom Kult zur Kunst» als Reaktion darauf gesehen werden kann, welche besagte Werke als Ausdruck von Säkularisierung und Profanierung deutet. Der Übergang vom Kultwert des Bildes zum Kunstwert soll im 15. Jahrhundert in der niederländischen Kunst seine Entfaltung gefunden haben.<sup>692</sup> Seit dem 14. Jahrhundert fand ein Umbruch in der bildenden Kunst statt zugunsten einer vordergründigen Darstellung, die sich für die äussere Erscheinung der Dinge interessiert.<sup>693</sup>

Im Zuge der älteren Kunstgeschichtsforschung (Panofsky, Pächt), aber auch im Rahmen einschlägiger Texte wie «Vom Kult zur Kunst» von Hans Belting wurde immer wieder der Denkfehler gemacht, Kunst und Religion beziehungsweise Kult zu trennen. Auch ein Buch wie jenes von Belting folgt letztlich der uralten Auffassung von der Entwicklung der Kunstgeschichte hin zu

683 Panofsky 2001, S. 146.

684 Ebd.

685 Ebd., S. 148.

686 Büchsel 2005, S. 191.

687 Ebd., S. 192.

688 Wedekind 2005, S. 174.

689 Ebd.

690 Belting 1994, S. 19.

691 Hamburger 2000, S. 61.

692 Krieger 1995, S. 1.

693 Niehr 2009, S. 46.



einem kulturellen Höhepunkt in der italienischen Renaissance im Zeichen von Mimesis und Realismus. Kunstwerke mit religiöser Ikonografie wurden deshalb oft im Spannungsfeld von religiösem Gehalt und Kunstcharakter beziehungsweise von mittelalterlichem Kultbild und neuzeitlichen Kunstwerk gedeutet.

Beide Ansätze sind immer noch der neuzeitlichen Sichtweise einer Dichotomie zwischen religiösem und künstlerischem Gehalt der Artefakte verhaftet. Dabei wird der offensichtliche Illusionismus der altniederländischen Kunst als Zeichen von tiefer Religiosität und Intellektualität gedeutet, zum andern als Ausdruck eines «*L'Art-pour-l'art-Prinzips*» *avant la lettre*. Hans Belting assoziiert mit dem Realismusbegriff eine wissenschaftliche Sicht auf die Darstellung und Techniken der Kunst der Altniederländer:

«Der magisch wirkende Realismus feiert nicht nur die Qualität der dargestellten Dinge, sondern wurde selber zum Gütezeichen einer Qualität der Darstellung, die, mehr als im Materialwert, in der Technologie zu einer Kostbarkeit wurde. Auch die Beherrschung der Natur, die im wissenschaftlichen Programm des Fortschritts lag, wurde von dieser Kunst repräsentiert, denn sie spiegelte so viel Natur, wie man damals entdeckt hatte, wider.»<sup>694</sup>

In der neueren kunsthistorischen Forschung wird wiederum das Gegenteil behauptet, und zwar, dass «dieser Realismus gerade Ausdruck einer religiösen Strategie ist, welche die visionäre Gegenwart der Heiligen verlangt, und welche die Wirklichkeit als eine Sphäre betrachtet, die nach den Vorbildern der *Devotio Moderna* zu durchdringen sei».<sup>695</sup> Laut Büchsel soll diese visionäre Gegenwart der Heiligen durch ihre Einbettung in das alltägliche Geschehen glaubhaft gemacht werden.<sup>696</sup> Dieser Umschwung der Interpretation bezieht sich auch auf die Wissenschaftsgeschichte, wobei sorgfältig unterschieden werden muss zwischen dem technischen Verfahren der Darstellung und den Vorstellungen, die damit verknüpft sind.<sup>697</sup>

Laut Büchsel besteht der Realismus im Mittelalter vornehmlich darin, dass die Gegenwart von Christus beziehungsweise der Heiligen im Sinne einer Wirklichkeitssuggestion glaubhaft gemacht wird.<sup>698</sup>

Das Transzendente wird für den Betrachtenden in Form einer extrem illusionistischen Darstellung in die Immanenz transponiert, was oftmals als Profanierung des Heiligen ausgelegt wurde.

Letztlich könnte bei allen frühen Nachtdarstellungen der Anspruch vorhanden gewesen sein, die Darstellung so zu inszenieren, dass das Göttliche möglichst präsent wird und damit den Betrachtenden zu Gebet und Kontemplation und somit zum unmittelbaren Gotteslob anregt, aber paradoxerweise kann vielleicht gerade die ursprünglich religiöse Intention durch den ausgeprägten Illusionismus der Darstellung als Säkularisierung und Profanierung des Heiligen ausgelegt werden.

Anhand von *Jan Van Eycks* spezifischem Realismus kann gezeigt werden, dass das antike Stiltrennungsprinzip<sup>699</sup>, das besagt, dass eine realistische Ausmalung des Alltäglichen unvereinbar mit dem Erhabenen sei, für das Christentum nicht massgebend ist. *Van Eycks* Realismus wird in Abgrenzung zum sogenannten «voreyckschen Realismus»<sup>700</sup> gesehen, von dessen Drastik (Abb. 121, S. 190) er sich klar abhebt. Gerhardt Schmidt versucht *Van Eycks* Kunst

694 Belting 1994, S. 28.

695 Ebd.

696 Büchsel 2005, S. 11.

697 Ebd.

698 Ebd., S. 26.

699 Wedekind 2005, S. 180.

700 Ebd.

wiederum im Rahmen der Begriffe Realismus, der sich auf die innere Gesinnung bezieht, und Naturalismus, der die künstlerischen Mittel meint, als einen «kontemplativen Gestaltungsrealismus»<sup>701</sup> zu deuten. Damit grenzt Schmidt ebenso wie Panofsky *Van Eycks* «leisen Realismus»<sup>702</sup> vom groben spätmittelalterlichen Passionsrealismus ab.<sup>703</sup>

Jeffrey Hamburger ist der Meinung, dass *Van Eycks* Kunst ein neues künstlerisches Selbstbewusstsein an den Tag legt, das nicht als dem Religiösen gegenläufig zu verstehen ist, sondern zur Hebung und Verstärkung der Frömmigkeitserfahrung genutzt werde.<sup>704</sup> Laut Wedekind mischt sich bei *Van Eyck* «das Alltägliche und Kontingente individueller Existenz mystisch mit dessen metaphysischer Bedeutung»<sup>705</sup>. «Das Erhabene, auf das die Darstellung zielt, ist die Transzendenz einer inneren Geistigkeit.»<sup>706</sup> Oftmals wird von einem «mystischen Realismus» der *Van Eycks* gesprochen.<sup>707</sup> Wedekind sieht im Realismus *Van Eycks* die Reflexion einer historischen Situation, und zwar sollen die religiösen Streitigkeiten der Zeit mithilfe der realistischen Darstellungsmittel überwunden und in einem religiösen Sinn vereinheitlicht werden.<sup>708</sup> Das, was für Panofsky ein erklärungsbedürftiger Bruch war, ist für Wedekind im Auerbachschen Sinne eine notwendige Folge innerhalb der Entwicklung der christlichen Kultur.

«Das Ziel ist die Individualisierung, Mystifizierung und Spiritualisierung dessen, was in der konkreten Weltlichkeit der Kirche sich zu desavouieren droht.»<sup>709</sup>

Die neuere kunsthistorische Forschung geht von einem komplexeren Realismusbegriff aus, wobei die darstellerischen Mittel und der ideelle Gehalt nicht zwangsläufig mit dem Realismus verknüpft sein müssen. Dadurch kann der Realismus der altniederländischen Malerei entgegen der bisherigen Interpretation gerade als Ausdruck einer erhöhten Frömmigkeit und als Zeichen der Durchdringung von Sakralität und profanem Leben gedeutet werden. Realismus ist eine Möglichkeit, dem Betrachtenden eines solchen Bildes religiöse Inhalte möglichst überzeugend ins Bewusstsein zu bringen. Auch innerhalb der altniederländischen Malerei werden nochmals sehr feine Differenzierungen des Realismus in Bezug auf die Malerei vorgenommen, wobei man bei *Van Eyck* von einer Art «erhabenem Realismus» sprechen kann, was mit der Distanziertheit seiner Gemälde auf der einen Seite und der Beherrschung der realistischen Darstellungsmittel auf der anderen erklärt werden kann. Jeffrey Hamburger hat *Van Eycks* Kunst nicht nur als *Ars Nova* (Panofsky), sondern vor allem als *Ars Sacra* interpretiert.<sup>710</sup>

Der schriftlich niedergelegte Diskurs, an dem das Verhältnis von technischer Hervorbringung und Status des Kunstwerks erörtert werden könnte, fehlt für das Mittelalter.<sup>711</sup> Das Verhältnis von Realität und Projektion kann deshalb an keiner mittelalterlichen Theorie der bildenden Kunst auseinan-

701 Gerhardt Schmidt, Pre-Eyckian Realism, Versuch einer Abgrenzung, in: Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad, Leuven 1995, S. 759.

702 Wedekind 2005, S. 182.

703 Ebd., S. 182.

704 Hamburger 2000, S. 47-67.

705 Wedekind 2005, S. 182.

706 Ebd.

707 Kat. Berlin 1980: Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, 29.5.1980 - 14.8.1980, hg. v. Gerhard Achten, Berlin 1980, S. 40.

708 Wedekind 2005, S. 184.

709 Ebd.

710 Hamburger 2000, S. 61.

711 Büchsel 2005, S. 24.

dergesetzt werden. Anhand der Nachtdarstellungen bietet sich eine Möglichkeit, einen ästhetischen Diskurs über die Kunst im Spätmittelalter aus dem Bild heraus nachzuvollziehen.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass auch die frühen Nachtdarstellungen im Sinne eines «leisen» oder «mystischen» Realismus gedeutet werden können. Gerade die illusionistische Gestaltung der Nacht kann als Ausdruck von Kontemplation und Mystifizierung der Natur ausgelegt werden.<sup>712</sup>

### Beispiel: Gestirnter Himmel

Anhand des Sternenhimmels der Miniatur *Ego Sum* (Abb. 1, S. 10) der *Très Riches Heures* kann das Verhältnis der *Brüder Limburg* gegenüber Naturwahrnehmung erläutert werden. Laut Forschern von der ETH Zürich handelt es sich nicht um die Wiedergabe von tatsächlichen Sternbildern, sondern nur um eine Annäherung an die Darstellung eines realen Himmels.<sup>713</sup> Die *Brüder Limburg* mögen zwar beobachtet haben, dass die Sterne unregelmässig verteilt sind, sie haben sich jedoch nicht im Detail mit Sternbildern befasst, sodass man nicht von einer realistisch-wissenschaftlichen Abbildung des gestirnten Himmels sprechen kann. Die Maler haben oftmals mittels empirischer Beobachtung fast wissenschaftliche Abbildungen produziert, ohne mit den einzelnen Gebieten wie in diesem Falle der Astronomie näher vertraut zu sein. In diesem Zusammenhang interessiert natürlich die Frage, welche Erkenntnisse bezüglich des nächtlichen Himmels in der Astronomie dieser Zeit vorhanden waren. Aus den Inventaren der französischen Könige wie *Karl V.* und *Karl VI.* weiss man, dass das gesamte damalige Wissen zur Astronomie in den Bibliotheken der Fürstenhöfe konserviert wurde.<sup>714</sup> Vor allem am Hofe *Karls VI.* bestand ein extremes Interesse an Astronomie und Astrologie, die in jener Zeit noch nicht als getrennte Disziplinen verstanden wurden.<sup>715</sup>

Die stark stilisierten, ornamentalen Sternenhimmel der Kunst vor 1400 (z. B. Abb. 59, S. 78) stehen im Kontrast zur *Limburgschen* Version des gestirnten Himmels. Nicht der Nachthimmel hat sich im Laufe der Zeit verändert, sondern die *Wahrnehmungsweise* der Künstler in Bezug auf Farben und Formen, wie dies durch die unterschiedlichen Blautöne oder die verschiedenen Formen von Sternen deutlich wird. Informationen wie «Blau» oder «Funkeln» sind allen Darstellungen inhärent, nur haben die Künstler andere Mittel gefunden, um dies auszudrücken.

Die Künstler der ornamentalen Sternhimmel gehen von einem «wissenden Sehen» oder nach Imdahl «wiedererkennendem Sehen»<sup>716</sup> aus, indem sie in ähnlicher Manier die Darstellung des gestirnten Himmels mit ornamentalem Sternmustergrund wiederholen. Maler wie *Pietro Lorenzetti* (Abb. 7, 8; S. 29) oder die *Brüder Limburg* distanzieren sich von diesen «gewussten» Formeln, indem sie grundlegende Dinge wie Form und Anordnung der Sterne verändern. Dies zeugt von einer neuen Naturwahrnehmung, die das «reine Sehen»<sup>717</sup> stärker in den Vordergrund rückt als traditionelle Muster und Überlieferungsformen. Trotzdem kann nicht von Naturalismus im Sinne einer Fotografie die Rede sein, denn die tatsächliche Anordnung der Sternbilder haben die *Brüder*

712 Siehe Kapitel 5.5., S. 238.

713 Gespräch mit Prof. Dr. Harry Nussbaumer, emeritierter Professor, ETH Zürich.

714 Siehe Inventare bei Henwood 2004, Delisle 1967, Douet d'Arcq 1867, Guiffrey 1894-96, Beauvoir 1860.

715 Ebd.

716 Gottfried Böhm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung, München 1995, S. 26,27.

717 Böhm 1995, S. 26,27.



*Limburg* im Bild nicht festgehalten.<sup>718</sup>

Bilder wie jene der *Brüder Limburg* oder *Adam Elsheimers* werden als «besser», weil «naturalistischer» hinsichtlich der Darstellung der Nacht bezeichnet und bewertet. Stattdessen ist es sinnvoller, nach den Wirkungsweisen der Wahrnehmung von Dunkelheit in den verschiedenen Epochen zu fragen und damit etwas über das zeitgenössische Sehen sowie über den Status von Bildlichkeit zu erfahren.

Auch mit Blick auf die verschiedenen Lichtphänomene lässt sich von «kulturellen Mustern»<sup>719</sup> bezüglich der Wahrnehmung von sichtbaren Phänomenen sprechen. Gernot Böhme hat beispielsweise in Bezug auf die Dämmerung festgestellt, dass die Natur sich nicht von selbst in Dämmerung, Nacht und Morgen einteilt, sondern dass diese Einteilung einem kulturellen Muster unterliegt. «(...) solche Muster, die in den Medien der Darstellung ausgebildet werden, sind konstitutiv für die Erfahrung der Phänomene selbst.»<sup>720</sup>

Diese Auffassung wendet sich gegen eine Vorstellung von Naturalismus im Sinne einer 1:1-Abbildung. Während die ältere Forschung immer wieder Naturalismus, Realismus und Illusionismus ins Zentrum des Interesses rückt, geht sie dabei immer von einem Ideal von Mimesis aus. Die Nacht hat eine bestimmte Form, wie sie in der Natur erscheint, und die Maler schaffen im Bild eine möglichst «naturgetreue» Abbildung dieser Form von Natur.

Dagegen wehrt sich Böhme, denn seiner Meinung nach ist sozusagen zuerst die Kunst und dann die Natur. Das, was im Bild dargestellt wird, besitzt einen bestimmten Filter gegenüber den sichtbaren Phänomenen, der auf die Wahrnehmung der natürlichen Dinge übertragen wird. Böhme weist zu Recht darauf hin, dass durch die Priorität des Optischen in unserer Kultur eine Abkoppelung von den Naturprozessen stattfindet.<sup>721</sup> Die Dämmerung ist ein Naturphänomen, doch ist die Darstellung nicht mit dem Dargestellten zu verwechseln, denn im Bild zeigt sich eine bestimmte Präsentation und Repräsentation des Phänomens Dämmerung.<sup>722</sup>

Dass wir heute Nacht, Dämmerung, Dunkelheit so und nicht anders wahrnehmen, ist zu einem Grossteil den kulturellen Leistungen unserer Vorgänger zu verdanken, so die These Böhmes.

«Kunst heisst, sich ein Bild machen, etwas im Bild erscheinen lassen, das an sich nicht sichtbar ist, nicht so, dass es als Urbild einem Abbild vorstehen könnte.»<sup>723</sup>

Dieses Mehr an Sichtbarkeit, jenen Überschuss gegenüber der Wahrnehmung der Natur in der Kunst, gilt es im Folgenden für die Nacht zu thematisieren.

Wie gezeigt wurde, besteht das Ideal der frühen Nachtdarstellungen in der naturnahen, illusionistischen Wiedergabe der dunklen Atmosphäre. Zum einen lässt sich dieser Befund als Ausdruck eines gesteigerten Bewusstseins für Kunst und Künstlichkeit der Artefakte bewerten. In einem weiteren Schritt soll deshalb auf den Begriff des *artificiums* hinsichtlich des Mimesischarakters der Nachtdarstellungen eingegangen werden. Dies muss nicht im Gegensatz zur spirituell-religiösen Funktion der Handschriften

718 Auch für weitere berühmte Nachtbilder wie die Flucht nach Ägypten von Adam Elsheimer wurden genaue Untersuchungen betreffs der wissenschaftlich zeitlich und örtlich korrekten Darstellung des gestirnten Himmels gemacht, wobei kaum stichhaltige Ergebnisse festgehalten werden konnten. (siehe Deborah Howard 1992).

719 Böhme 2004, S. 99.

720 Ebd.

721 Ebd.

722 Ebd., S. 100.

723 Ebd., S. 108.

gesehen werden. Im Anschluss an das folgende Kapitel soll deshalb gezeigt werden, dass anhand von Nacht und Dunkelheit in spätmittelalterlichen Bildern und Texten offenbar wird, inwiefern ästhetische und religiöse Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen einhergehen.

#### 4.4. Entmaterialisierung und Artifizialität

Anhand der vorangegangenen Kapitel kann in Bezug auf Licht, Farbe und Schatten gezeigt werden, dass die italienischen Kunsttheoretiker der Renaissance in der schriftlichen Theorie festhalten, was die Künstler des frühen 15. Jahrhunderts bereits im Nachtbild entwickelt haben.<sup>724</sup> Die frühen Nachtdarstellungen zeugen davon, dass über die malerisch-ästhetischen Probleme bezüglich der Dunkelheit in der Malerei im Sinne eines intra- und intertextuellen Diskurses<sup>725</sup> debattiert wurde.<sup>726</sup>

Anhand der Gegenüberstellung des reichen Bildmaterials mit den schriftlichen Quellen der italienischen Kunsttheoretiker der Renaissance soll dargelegt werden, dass sehr wohl von kunsttheoretischen Überlegungen der niederländischen Maler in Bezug auf das Nachtstück ausgegangen werden muss und zwar im Sinne einer «gemalten Kunsttheorie»<sup>727</sup>. Dadurch wird Warnkes These, dass die künstlerischen Innovationen im Umfeld der Höfe stattfanden, einmal mehr gestärkt. Laut Warnke war die Kunsttheorie „das Medium, über das jene höfischen Privilegien gegen die zünftig-städtischen Normen argumentativ durchgesetzt wurden“.<sup>728</sup> Darüber hinaus soll belegt werden, dass die Errungenschaften der frühen Nachtdarstellungen relevant sind für die Kunsttheorie des neuzeitlichen Nachtstücks. Von den Kunsttheoretikern der Früh- und Hochrenaissance haben sich vor allem *Leon Battista Alberti* und *Leonardo da Vinci* detailliert mit den malerischen Problemen des Nachtstücks auseinandergesetzt.

#### Schatten

Von zentraler Bedeutung für das Nachtstück ist die Unterscheidung *Leonardos* zwischen Schatten und Finsternis, wobei für ihn Schatten partielle, Finsternis jedoch gänzliche Entziehung des Lichts bedeutet.<sup>729</sup> Hierbei ist anzufügen, dass bereits die antiken und mittelalterlichen Autoren zwischen Finsternis und Schatten unterschieden haben, wie beispielsweise Johannes Duns Scotus, der beschreibt, dass das Auge in der Dunkelheit sehend und nicht blind ist.<sup>730</sup> Auch bei Plotin wird zwischen *Obscuritas* und *Umbra* unterschieden.

724 Diese These wurde als Hauptergebnis in der Lizentiatsarbeit erarbeitet und dient in der vorliegenden Untersuchung als weiterführende Grundlage für weitere Ausführungen.

725 Rosen 2003, S. 12.

726 Die vorliegenden Zitate und Quellen sollen in konzentrierter Form präsentiert werden, wobei die formalen Qualitäten bezüglich der Bilddunkelheit teilweise bereits in den vorangegangenen Kapiteln anhand der Bildbeispiele der Buchmalerei beschrieben wurden. Die gebündelte Präsentation der Quellen ist deshalb sinnvoll, weil durch die je einzelne Parallelführung von Theorie und Bild der Eindruck entstehen könnte, dass zwischen letzteren eine Verbindung bestünde, was gerade nicht der Fall ist.

727 Kruse 1996, S. 43.

728 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, S. 11.

729 Schatten – Finsternis (aus: *Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei* (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 258.): «Der Unterschied zwischen Schatten und Finsternis ist der, dass Schatten nur eine Abminderung, Finsternis gänzliche Entziehung des beleuchtenden Lichtes ist.» (Trattato della Pittura 546) «Der Schatten ist Verminderung des beleuchtenden Lichtes, Finsternis ist Entziehung dieses Lichtes.» (Trattato della Pittura 547) «Schatten nennt man das, wohin noch ein Teil vom Leuchtkörper oder auch von einem beleuchteten sehen kann. Finsternis ist da, wohin kein Teil des Lichtspenders oder eines Beleuchteten, weder in direktem Einfall, noch mittelst Reflexion sehen kann.» (Trattato della Pittura 548)

730 Sondag 2004, S. 102.

den, der Schatten hat eine Form, Kontur oder Grenze und ist damit als Zeichen oder Spur wahrnehmbar und benennbar.<sup>731</sup>

Leonardo unterscheidet drei Arten von Schatten, und zwar entstehen sie aufgrund natürlicher Lichtquellen, eines einzigen Lichtes oder aufgrund mehrerer Lichter.<sup>732</sup> Der Schatten, der durch eine einzige Lichtquelle entsteht, zeigt sich beispielsweise in der *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* (Abb. 13, S. 38). Van Eyck widmet sich hingegen in der *Gefangennahme* des *Turiner Gebetsbuches* (Abb. 9, S. 30) dem komplizierteren Problem, die Schatten, die durch mehrere Lichtquellen hervorgerufen werden, auf zahlreichen Körpern darzustellen. Beim *Meister der Maria von Burgund* wird in der *Nebenszene der Gefangennahme* (Abb. 62, S. 82) die Forderung Leonardos, die aneinander grenzenden Farben in der Nachtdunkelheit nicht voneinander zu unterscheiden, erfüllt, indem zwischen den einzelnen Farben diffuse verschattete Partien dargestellt sind.<sup>733</sup>

In Bezug auf die Finsternis erwähnt Alberti Schwarz und Weiss, die er als Veränderungen der anderen Farben charakterisiert, wobei Schwarz die Farbe der Finsternis ist.<sup>734</sup> Während in der antiken und mittelalterlichen Farbenlehre Schwarz und Weiss als Farben betrachtet wurden, werden sie bei Alberti erstmals als Hell-Dunkel-Werte und als unbunt charakterisiert. Dies manifestiert sich in der Farbigkeit der frühen Nachtdarstellungen, indem Schwarz und Weiss in das diffuse Kolorit eingebunden werden. Um Finsternis darzustellen, empfiehlt er die Verwendung von Schwarz, um aber den Glanz von Gold, Glas oder Metall wiederzugeben, rät er den Malern, Weiss zu benutzen.<sup>735</sup>

Alle diese Forderungen erfüllen die flämischen Werke, wobei sie noch darüber hinausgehen, indem Van Eyck beispielsweise das Gleissen der Rüstungen

731 Charles-Saget 2004, S. 314.

732 Schatten (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 259.): «Der Schatten ist von der Natur der Dinge, die sich nach allen Seiten hin ausbreiten, sämtlich an ihrem Anfang am kraftvollsten sind und gegen das Ende hin schwächer werden. (...)» (Trattato della Pittura 552) «Es gibt dreierlei Sorten von Schatten. Die erste von ihnen entsteht von einseitigem oder besonderem Licht, wie die Sonne, der Mond oder eine Lichtflamme es ist. (...)» (Trattato della Pittura 554) «(...) Einfach ist ein Schatten, der von einem einzigen Licht und von einem einzigen Körper verursacht wird. Zusammengesetzt ist der, welcher durch mehrere Lichter auf dem gleichen Körper, oder auch durch mehrere Lichter auf mehreren Körpern entsteht.» (Trattato della Pittura 555)

733 Farbe und Schatten (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 326.): «Gleichwie sämtliche Farben sich in der Finsternis der Nacht mit deren Dunkelheit färben, so erreichen auch die Schatten aller in dieser Finsternis ihr letztes Ziel. So mache du also, Maler, nicht den Brauch mit, dass man in deinen letzten Schatten-Dunkelheiten die aneinander grenzenden Farben auseinander zu kennen habe. Denn wenn die Natur dies nicht zulässt, so mache du, der du, so weit es in der Kunst möglich, Nachahmer der Natur von Profession bist, dir nicht weis, du wolltest Irrtümer der Natur ausbessern (...)» (Trattato della Pittura 712)

734 Schwarz und Weiss (aus: Alberti, Leon Battista, Della Pittura, Über die Malkunst, hg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 81.): «Daher kann man den Maler ausreichend davon überzeugen, dass Weiss und Schwarz keine wirklichen Farben sind, sondern Veränderungen der anderen Farben, weil der Maler nichts anderes findet als das Weiss, um den äussersten Glanz der Lichter darzustellen, und nur das Schwarz, um die Finsternis wiederzugeben.» (Della Pittura 1,10)

735 Farbe Schwarz (aus: Alberti, Leon Battista: Della Pittura, Über die Malkunst (1435), hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002, S. 145-147): «Um den äussersten Glanz eines blitzblanken Schwertes darzustellen, findet der Maler nichts anderes als das Weiss, und um die äusserste Dunkelheit der Nacht wiederzugeben, nur das Schwarz. Und man erkennt die Wirkung einer richtigen Verwendung von Weiss neben Schwarz daran, dass gemalte Gefässe aus Silber, Gold oder Glas gemacht und zu glänzen scheinen. (...) Es lässt sich nicht beschreiben, wie viel Sparsamkeit sich der Maler bei Weiss und Schwarz auferlegen muss. (...) Tag für Tag bringt dich die Natur dazu, grausige und dunkle Dinge zu verabscheuen; und je mehr du durch Tätigkeit lernst, desto geübter wird die Hand für die reizende Anmut. Gewiss lieben wir von Natur aus offene und helle Dinge.» (Della Pittura 2,47)



in dunkler Nacht darstellt. An dieser Stelle zeigt sich nochmals die mittelalterliche Abneigung gegen die Dunkelheit, indem *Alberti* von einer natürlichen Vorliebe des Menschen für «offene und helle Dinge» ausgeht. Er unterscheidet zwischen Körper- und Schlagschatten und empfiehlt eine farbige Modellierung.<sup>736</sup>

*Leonardo* argumentiert in eine ähnliche Richtung, wobei er Weiss als «Ursache», Schwarz hingegen als «Entziehung der Farbe» nennt. Jedoch sind beide Grundlagen für die Malerei, weil diese laut *Leonardo* durch Hell-Dunkel-Kontraste ausgemacht wird.<sup>737</sup>

*Leonardo* erwähnt an verschiedenen Stellen das Thema der Nacht. Im Zusammenhang mit Farbe spricht er davon, dass durch die Schatten der Nacht sämtliche Konturen und Farben ausgelöscht werden, um einer einheitlichen «Farbe des Schattens» Raum zu geben.<sup>738</sup> *Leonardo* versteht hier die Dunkelheit der Nacht als «Schatten», der Farbe nicht gänzlich entzieht, aber alle Farben einem dunkleren Grundton unterordnet, wie es beispielsweise in den Nachtszenen der *Brüder Limburg* (Abb. 1, 2; S. 10, 11) der Fall ist. Zudem spricht er von der gänzlichen Entziehung des Lichts, die keine Sichtbarkeit mehr zulässt, was ebenfalls von *Van Eyck* (Abb. 9, S. 30) und dem *Meister der Maria von Burgund* (Abb. 62, S. 82) im Bild festgehalten wurde. Die Auflösung der Konturen wird hier durch die einzelnen, gänzlich verschatteten Stellen, die das Auge des Betrachtenden irritieren, reflektiert, was *Leonardo* an einer anderen Stelle nochmals anspricht.

## Licht

*Alberti* äussert sich zur Beziehung von Licht und Farbe, wobei er davon ausgeht, dass Schatten die Farbe verdunkeln, während das Licht sie zum Leuchten bringt.<sup>739</sup> *Albertis* Abneigung gegenüber der Dunkelheit, was ihn eher mit dem Kunstideal vor 1400 verbindet, lässt sich an zahlreichen anderen und an dieser Stelle finden, indem er Sichtbarkeit in einen Kausalzusammenhang mit Farbe und Licht bringt.

Die entsprechende Stelle bei *Leonardo* ist sehr ähnlich, wobei auch er davon ausgeht, dass der Schatten die Schönheit der Farbe verdunkelt, was wiederum als Zeichen der alten Abneigung gegen das Dunkle in der Malerei

736 *Alberti*, *Della Pittura* 2,47.

737 Schwarz und Weiss (aus: *Leonardo Da Vinci*: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 92.): «Schwarz – Weiss. Obwohl man dieselben nicht zu den Farben rechnet – denn das eine ist Finsternis, das andere Licht, d.h. das eine ist Entziehung der Farbe, das andere Farberzeugung – so will ich sie deshalb doch nicht übergehen; denn in der Malerei sind sie die Grundlage, weil nämlich die Malerei aus Schatten und Lichtern zusammengesetzt wird, d.h. aus Hell und Dunkel.» (*Trattato della Pittura* 162)

738 Farbe und Nacht (aus: *Leonardo Da Vinci*: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 96.): «Es ist möglich, dass alle Farbenvarietäten durch einen gemeinsamen Schatten in die Farbe selbigen Schattens verwandelt scheinen können. Dies bestätigt sich in der Dunkelheit einer bewölkten Nacht; da versteht man keinerlei Körperfigur noch –farbe. Und da Finsternis nichts anderes ist, als Entziehung alles einfallenden und wiedergestrahlten Lichtes, vermöge dessen eben alle Körperfiguren und –farben verständlich werden, so folgt notwendig, dass bei gänzlicher Beseitigung der Ursache des Lichtes auch die Wirkung, also die Wahrnehmung der Farben und Figuren vorerwähnter Körper abhanden komme.» (*Trattato della Pittura* 173)

739 Farbe und Licht (aus: *Alberti*, *Leon Battista*, *Della Pittura*, Über die Malkunst, hg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 79.): «Diese Stelle ermahnt mich, sowohl über die Farben wie auch über das Licht zu sprechen. Es scheint mir offenkundig, dass die Farben durch das Licht verändert werden, denn jede im Schatten liegende Farbe scheint nicht die gleiche zu sein wie im Licht. Der Schatten verdunkelt die Farbe, und wo das Licht auftrifft, wird sie leuchtend. Die Philosophen sagen, man könne nichts sehen, das nicht beleuchtet und farbig ist. Für das Sichtbarmachen wirken daher Farben und Licht in enger Verwandtschaft zusammen, (...)» (*Della Pittura* 1,9)



Abb. 121: Meister der Karlsruher Passion, *Gefangennahme Christi*, um 1450.

gewertet werden muss.<sup>740</sup> Interessanterweise rät *Leonardo* an einer anderen Stelle von zu heftigen Chiaroscuro-Effekten ab, denn seiner Meinung nach fallen diese Werke meist «roh und anmutlos»<sup>741</sup> aus. Die monochromen Nachtdarstellungen folgen dieser Auffassung, indem sie diffuses Licht darstellen.

In diesem Zusammenhang unterscheidet *Leonardo* zwischen *Luce* und *Lume*, wobei *Luce* für die Lichtquelle steht, während *Lume* das auf einer Fläche auftreffende Licht ist.<sup>742</sup> Während *Gaddi* beispielsweise nur das *Lume* in seiner Felsenlandschaft darstellt, aber keinen direkten Bezug zum *luce* macht, wird diese Beziehung in den Nachtstücken der *Limburgs*, aber auch bei *Barthélemy d'Eyck* in der *Eingangsminiatur* des *Liebentbrannten Herzens* (Abb. 13, S. 38) auf sehr differenzierte Weise wiedergegeben.

In Bezug auf die Sterne schreibt *Leonardo*, dass ihr Licht von der Dunkelheit verschluckt wird und sie keine direkte Lichtwirkung auf die irdische

740 Farbe und Schatten (aus: *Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei* (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 94): «Jede Farbe ist auf der Lichtseite schöner als auf der Schattenseite. Dies kommt daher, dass das Licht die Qualität der Farben lebhaft und in ihrer Natur kenntlich macht, der Schatten aber selbige Schönheit auslöscht und verdunkelt.» (Trattato della Pittura 167)

741 Licht bei Nacht (aus: *Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei* (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 327.): «Von je heftigerem Licht ein Körper gesehen wird, desto heftiger wird auch der Unterschied seiner Schatten und Lichter sein. So ist es z.B. bei Sonnenschein oder des Nachts bei Feuerbeleuchtung; man soll dies in der Malerei wenig anwenden; denn die Werke fallen roh und anmutlos aus. (...)» (Trattato della Pittura 713)

742 Luce-Lume (aus: *Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei* (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 258.): «Mit dem Namen Schatten im eigentlichen Sinne des Wortes soll man jene Abnahme oder Abschwächung der den Körperflächen applizierten Beleuchtung bezeichnen, die beginnt, wo das ursprüngliche Leuchtlicht (hinzusehen) aufhört und die ihren Abschluss in der vollen Finsternis findet.» (Trattato della Pittura 554)

Nacht haben.<sup>743</sup> Dieser Umstand zeigt sich bei den *Brüdern Limburg* und bei *Barthélemy d'Eyck*, indem das Glitzern der Sterne durch Gold wiedergegeben wird, dessen Glanz die einzelnen Szenen nicht zu erhellen vermag.

*Leonardo* trifft zudem eine Unterscheidung zwischen dem Licht, das sich mehr ausbreitet, und dem Glanz, der heller ist, aber nur reflexartig aufleuchtet<sup>744</sup>, was beispielsweise in der differenzierten Lichtführung des *Bal des Ardents* (Abb. 60, S. 80) zu sehen ist. *Alberti* spricht ebenfalls über Reflexfarben und Luftperspektive, wobei das Licht notwendig sei für die Sichtbarkeit der Farben.<sup>745</sup> Bei Glanzlichtern rät er zu Zurückhaltung, womit er sich von der niederländischen Tradition entfernt.<sup>746</sup>

In einer Passage bezieht sich *Leonardo* auf drei wichtige Aspekte der Nacht, die sich alle in den Illuminationen der Niederländer wiederfinden<sup>747</sup>: Er erwähnt den rötlichen Schein des Feuers, der die unmittelbare Umgebung trifft, was beispielsweise in *der Nächtlichen Verschwörung gegen Alexander* (Abb. 68, S. 102) zum Ausdruck kommt. Zudem weist er darauf hin, dass der Schein des Feuers mit der Entfernung abnimmt, was schon die *Limburgs* in *Ego Sum* (Abb. 1, S. 10) zeigen. Auch nennt er die Rückenfiguren, die vom Gegenlicht des Feuers beleuchtet werden, und dem Betrachtenden dadurch ihre dunkle Rückenansicht präsentieren. Der *Meister der Maria von Burgund* (Abb. 62, S. 82) sowie *Simon Bening* (Abb. 74, S. 105) stellten solche Figuren dar. Schliesslich geht *Leonardo* auf Gebärden wie das Wärmen der Hände am Feuer ein, was bei *Simon Bening* zu sehen ist, oder auf die Blendung, die sich im *Tod Christi* der *Brüder Limburg* (Abb. 2, S. 11) manifestiert.

#### Die Darstellung der vom Sonnenlicht beleuchteten Wolken in der Dämme-

743 Sterne (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 107.): «(…); das Licht, das die Sterne um sich her verbreiten, wird von der nächtigen Dunkelheit in Beschlag genommen, die sich zwischen dem Auge und der von den Sternen herrührenden Beleuchtung befindet.» (Trattato della Pittura 202)

744 Glanz (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 337.): «Beleuchtet sein heisst des Lichts teilhaftig werden. Glanz ist Spiegelung dieses Lichts.» (Trattato della Pittura 742); Glanz – Licht (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 340.): «Der Unterschied von Glanz zu Licht besteht darin, dass der Glanz stets mächtiger leuchtet als das Licht, dieses aber von grösserer Ausdehnung ist als er, (...).» (Trattato della Pittura 752)

745 Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie*, S. 61.

746 Ebd., S. 62.

747 Nacht (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 132.): «Was durchaus des Lichtes entbehrt, das ist gänzliche Finsternis. Die Nacht ist in diesem Falle. Willst du also eine Historie bei Nacht darstellen, so lassest du da ein grosses Feuer sein. Was am nächsten bei diesem Feuer ist, das lassest du in dessen Farbe gefärbt sein; denn je näher ein Ding sich bei seinem Gegenüber befindet, desto mehr wird es der Art desselben teilhaftig. Wenn das Feuer mit seiner Farbe ins Rote spielt, so lassest du alle von ihm beleuchteten Dinge gleichfalls rot strahlen, die vom Feuer weiter Wegstehenden immer mehr die schwarze Färbung der Nacht annehmen. Die Figuren herwärts vor dem Feuer kommen vor des Feuers Helligkeit dunkel zum Vorschein; denn die Seite, die du siehst, erhält ihre Farbe von der Dunkelheit der Nacht und nicht von dem Feuerscheine; die, welche sich zu beiden Seiten des Feuers befinden, seien zur Hälfte dunkel und an der andern Hälfte rotstrahlend, und diejenigen, welche jenseits der Flammenränder sichtbar werden können, werden ganz rot beleuchtet auf dunklem Grunde stehen. Was die Gebärden anlangt, so wirst du die nahe beim Feuer Stehenden sich mit Händen und Mänteln gegen die übermässige Hitze schirmen lassen, und das Gesicht machst du ihnen nach der anderen Seite gewendet, als wollten sie fort. Die weiter Wegstehenden lassest du sich die Hände vor die vom Übermass des Lichtglanzes geblendeten Augen halten.» (Trattato della Pittura 261)



rung wird von *Leonardo* eingehend beschrieben<sup>748</sup> und im *Liebtbrannten Herzen* und bei der *Ankunft der Soldaten in Ravenstein* (Abb. 61, S. 81) ins Bild gesetzt.

Zudem erwähnt *Leonardo* den vom Mond beleuchteten bewölkten Nachthimmel.<sup>749</sup> Die Phänomene desselben werden im *Mord an Agamemnon* (Abb. 107, S. 89) dargestellt. Zu sehen sind die tiefdunklen Wolken, die direkt vor dem Mond stehen, die dünnen Wolkenschichten, die vom Schein des Mondes durchdrungen werden, die beleuchteten Wolkenränder und das «falbe Licht» des weiter entfernten Gewölks, das «keine Schwärze» hat und als «dämmerige Helligkeit» eines «schmutzigen, unsicheren Farbtons» bezeichnet wird.

## Gold

Die Malerei veredelt laut *Alberti* die kostbarsten Materialien wie beispielsweise Gold. Hier findet eine wichtige Umkehrung des Gedankens der mittelalterlichen Materialästhetik statt, denn es ist nicht das Gold als Material, das dem Bild besondere Kostbarkeit verleiht, sondern die Materie wird durch die Malerei veredelt. Im Gegensatz zur gängigen Meinung in der Forschung, dass die partielle Verwendung von Gold in den Illuminationen der Niederländer ein Rückschritt hin zur mittelalterlichen Materialästhetik sei<sup>750</sup>, kann man mit *Alberti* konträr dazu argumentieren: Gerade indem die flämischen Meister Gold und Farbe kombinieren, vollziehen sie jenen Gedanken *Albertis*, dass die Malerei durch ihre Kunstfertigkeit das kostbare Material überbietet. An einer anderen Stelle empfiehlt *Alberti* dem Maler ausdrücklich, kein Gold mehr zu verwenden, sondern «seinen Glanz mit Farben nachzuahmen»<sup>751</sup>, was in einigen Nachtdarstellungen der Fall ist.

748 Röte der Wolken (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 419.): «Der rote Schein, mit welchem sich die Wolken färben, sei es nun mit soviel stärkerer oder geringerer Röte, entsteht, wenn sich die Sonne des Abends oder Morgens am Horizont befindet, und weil ein jeder Körper, der einige Transparenz besitzt, wenn sich die Sonne so zeigt wie des Abends oder Morgens, von den Sonnenstrahlen einigermassen durchdrungen wird. Da nun die Partien der Wolken, die gegen die Ränder der Ballungen hin stehen, dünner von Dunstmasse sind als die Mitte der Ballungen, so werden sie von den Sonnenstrahlen mit strahlenderer Röte durchdrungen als die dickeren Partien, und letztere bleiben dunkel, weil sie den Sonnenstrahlen undurchdringlich sind. (...) Die Wolken haben umso röteren Schein, je näher sie dem Horizont stehen, und um so weniger Röte, je entfernter sie vom Horizont sind.» (Trattato della Pittura 930)

749 Wolken unter dem Mond (aus: Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909, S. 420.): «Eine Wolke, die unter dem Mond steht, ist dunkler als irgendeine von den anderen, und die entfernteren sind heller. Das Stück aber, das transparent an ihr ist, sei es inmitten oder an den Rändern der Wolke, ist heller als irgendein anderes ähnliches Stück in den Transparenzen vom Mond entfernter Wolken; denn mit jedem Grad der Entfernung wird die Wolkenmitte weniger dunkel, und die hellen Stellen werden weniger durchscheinend, sie schimmern mit erloschenem rötlichem Schein. Daher gehen die Ränder der Dunkelheiten verblassen und verschwommen in die durchscheinenden Helligkeiten über, und ebenso verhalten sich die Ränder dieser zum angrenzenden Himmel. Wolken von geringer Dicke sind durchaus transparent, und zwar gegen die Mitte hin stärker als an den Rändern. Die sind ganz rötlich gefärbt, in schmutzigem, unsicherem Farbenton. Und je weiter die Wolken vom Mond weggerückt sind, desto falber ist das Licht, das um ihr Schattendunkel hervorragt, sonderlich an der Seite gegen den Mond hin. Das ganz dünne Gewölk hat gar keine Schwärze und wenig dämmernde Helligkeit; die nächtliche Dunkelheit, die sich in der Luft zeigt, dringt in dasselbe ein.» (Trattato della Pittura 935)

750 Ulrike Heinrichs, Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens, München 2007, S. 177.

751 Goldauflage (aus: Alberti, Leon Battista: Della pittura, Über die Malkunst (1435), hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002, S. 147-149): «Es kommt vor, dass einer in seinen Werken viel Gold verwendet und meint, dadurch Majestät zu erreichen. Ich lobe ihn nicht. Und selbst wenn er die Dido des Vergil malte, deren Köcher aus Gold, deren Haare in Gold geknotet waren, und deren purpurnes Gewand mit Gold umgürtet war, auch die Zügel des Pferdes und alles übrige war aus Gold, so möchte ich überhaupt nicht, dass hier Gold verwendet würde, denn der Künstler erringt mehr Bewunderung und Ansehen, wenn er den Glanz des Goldes mit Farben nachahmt. (Della Pittura 2,49)

Auch *Cennino Cennini* empfiehlt, das Gold nur «nachzuahmen» und nicht wie die «Miniaturmaler ins Bild hineinzusetzen».<sup>752</sup> Was die Verwendung von Gold beziehungsweise Farbe für den Lichtglanz in den frühen Nachtdarstellungen betrifft, lässt sich von keiner kontinuierlichen Entwicklung sprechen.

### Paragone

Vor allem im 16. und 17. Jahrhundert gehen die Kunsttheoretiker auf den Kunstaspekt des Nachtstücks ein. *Baldessare Castiglione* führt das Nachtstück als Paragoneargument an, indem er dessen besondere Qualitäten der Skulptur abspricht.<sup>753</sup> Das Hauptinteresse der Maler des 14. und 15. Jahrhunderts galt vor allem dreidimensionalen Formen, die sehr auf den Tastsinn angewiesen sind.<sup>754</sup> In den Nachtdarstellungen werden vor allem ephemere Phänomene wie Dunkelheit, Rauch, Feuer, Flammen, Luft dargestellt.

In Bezug auf die Paragonediskussion wurde *Van Eycks* *Œuvre* immer wieder als Ausdruck eines besonders ausgeprägten künstlerischen Selbstbewusstseins genannt.<sup>755</sup> Es ist bleibt festzuhalten, dass gerade das Nachtstück, wie es im *Turiner Gebetbuch* (Abb. 9, S. 30) vorkommt, ein besonders wichtiges Paragoneargument ist. Denn gerade die nächtliche Atmosphäre ist in der Skulptur nicht darstellbar, während die Malerei imstande ist, die Dunkelheit räumlich wiederzugeben.

«Das Illusionäre der Malerei macht gerade den qualitativen Vorsprung gegenüber der Skulptur aus, weil die geistige, nicht die materielle Qualität des Bildes dessen religiöse Authentizität ausmacht.»<sup>756</sup>

Das Nachtbild stellt eine paradoxe Potenzierung dieses intellektuellen und durchaus geistigen Charakters der Malerei dar, da die Dunkelheit, die das Sehen eigentlich verhindert, sichtbar und im Bild erfahrbar wird. Laut Erwin Panofsky «beansprucht ein Bild Jan van Eycks in der Tat, mehr zu sein als «nur ein Bild. Es beansprucht gleichermassen den Status eines wirklichen – überdies eines besonders kostbaren – Gegenstandes und den einer Rekonstruktion der sichtbaren Welt anstelle ihrer blossen Repräsentation.»<sup>757</sup>

### Kunststück

*Lodovico Dolce* spricht von grosser «Kunstfertigkeit» in Bezug auf das Nachtstück, wobei er dieses in einem Atemzug mit der Darstellung des «Waffenglanzes, der Tageshelle, des Blitzes und des Feuers» nennt, welche die altniederländischen Meister ebenfalls dargestellt haben.<sup>758</sup> «Die Bezeichnung *Artificio* für das Nachtstück ist erst ab dem 16. Jahrhundert zu finden, der Manierismus übernimmt die nächtliche Nachahmung der Natur als künstlerisch verrätselnd und extravagant.»<sup>759</sup>

752 Goldauflage (aus: Cennini da Colle di Valdelsa Cennino: Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, hg. v. Albert Ilg, Wien 1871, S. 52): «Ferner hätte Ariost, welcher das Haar «blond» nennt, ebenso gut ein «goldiges Haar» sagen können; doch schien ihm diese Bezeichnung vielleicht zu poetisch übertrieben. Daraus lässt sich nun folgen, dass der Maler das Gold zwar nachahmen, aber nicht, wie dies die Miniaturmaler thun, in seine Bilder selbst hineinsetzen darf; so zwar, dass man sagen könne: Diese Haare sind wohl kein Gold, aber sie glänzen wie Gold. Es freut mich hier diesen Punkt berührt zu haben, wenn auch die Sache selbst kein genaueres Eingehen verdient.»

753 Borchhardt-Birbaumer 2003: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 281.

754 Kren 1990, S. 30.

755 Heinrichs 2007, S. 279.

756 Ebd., S. 281.

757 Panofsky 2001, S. 180.

758 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 282.

759 Ebd., S. 281.

Giovanni Paolo Lomazzo erwähnt in seinem *Trattato dell'Arte della Pittura* von 1584 das Nachtstück als besonderes Kunststück für die Malerei, indem er aussagt, «dass die Darstellung nächtlicher Szenen eines grossen künstlerischen Könnens bedürfe, und dass ebenso ein gelungenes, stimmungsmässig überzeugendes Nachtstück dem Maler zu Ehre und Ruhm verhelfen werde».<sup>760</sup>

Besondere Beachtung verdient der Umstand, dass *Leonardo* die ausführlichste und wichtigste Stelle in Bezug auf die Nacht im Kapitel über die «Ausführung von Historien» erwähnt.<sup>761</sup> Damit billigt er der Nacht deutlich narrative Qualitäten zu, was in den frühen Nachtdarstellungen ebenfalls eine grosse Rolle spielt.

Die «gesteigerte visuelle Aufmerksamkeit»<sup>762</sup>, die laut der kunsthistorischen Forschung vor allem von den Nachtstücken des 16. und 17. Jahrhunderts in Anspruch genommen wird, zeigt sich bereits in den frühen Nachtdarstellungen. Die Theoretisierung des Nachtstücks, wie sie bereits in den frühen Nachtdarstellungen zum Ausdruck kommt, bedeutet aber auch einen Schritt hin zu Entmaterialisierung und artifizieller Konstituierung von Bildlichkeit.

Die selbstreflexiven Strategien der Bilder verweisen darüber hinaus auf die Kunst an sich, deren Affinität zur Dunkelheit und zum Schatten bereits in der antiken «Kunsttheorie» thematisiert wurde.<sup>763</sup>

Die erwähnte Theoretisierung ist Ausdruck einer Transzendierung des Materials, was auf anderen Ebenen der dunklen Bilder reflektiert wird.

Wie erwähnt wurde, kommt in den Nachtdarstellungen der Facettenreichtum des Begriffs Transparenz zum Vorschein. Er funktioniert als Scharnierstelle zwischen Materialität und Idealität der Werke.

Und zwar kann mit Entmaterialisierung auf einer ersten Stufe die Auslöschung des Materials durch die künstlerische Verarbeitung desselben zum Bild gemeint sein. In einer Miniatur wie dem *Tod Christi* wird dieser Gedanke auf spektakuläre Weise im Bild selbst reflektiert, indem die Materialität des Buches sowie der Farben zugunsten einer extrem mimetischen Darstellung transzendiert werden. Transparenz und Transzendenz sind somit auf komplexe Weise im Bild miteinander verwoben. Die Buchseite, die Pigmente und Bindemittel werden durch die Malerei transparent gemacht für die Realität eines Bildes, das sich jenseits des Betrachterraumes befindet. Damit wird das Medium des Buches, aber auch die Materialität des Pergaments, der Farben und Bindemittel geradezu negiert. Das, was sich im Bilde zeigt, ist klar als Opposition zur Materialität und deshalb als Kunstwerk zu verstehen, und zwar in einem fast religiösen Sinne des Transzendenten. Das Material wird durch die kunstvolle Art und Weise der Anordnung und Ausführung desselben überboten, was zwei verschiedene Deutungen des Begriffs Transzendenz zulässt.

### Artificialität

In Bezug auf die Nachtdarstellungen lässt sich zeigen, dass Transzendenz untrennbar mit dem Illusionismus der Darstellungen verknüpft ist. Denn gerade indem ein hoher Illusionsgrad erreicht wird, betont der Maler seine künstlerischen Fähigkeiten und die Möglichkeiten der Malerei, die Natur möglichst genau nachzuahmen. Die illusionistische Gestaltung der Nacht verlangt subtilere Fähigkeiten des Malers, wodurch die Künstlichkeit eines solchen Produkts unterstrichen wird. Hohe Kunst und

760 Gassner 1998, S. 35.

761 Siehe Anmerkung 747, S. 191.

762 Ebd.

763 Siehe Anmerkung 1051, S. 242, Legende von der Entstehung der Kunst aus dem Schatten von Plinius d. Ä.



naturnahe Darstellung gehen in den monochromen Nachtdarstellungen eine paradoxe Allianz ein. Einerseits manifestiert sich in solchen Darstellungen das neue Selbstbewusstsein der Künstler, aber auch die Möglichkeiten des Mediums Malerei, insbesondere der Buchmalerei. Dass im Zuge von Naturtreue und Illusionismus gerade die Nacht ein besonders interessantes Experimentierfeld für die Malerei bietet, erstaunt nicht, da es sich hier um ein besonders schwieriges Unterfangen handelt, weil die Nacht sich an der Grenze von Sichtbarkeit bewegt, während die Malerei das Medium der Sichtbarkeit schlechthin ist. Illusionismus und Naturnachahmung kommen gleichzeitig der Andachtsfunktion der Bilder entgegen.

Es besteht die Gefahr, dass gerade durch die besondere Form dieses Darstellungsmodus der Inhalt und die damit verbundene Funktion des Bildes unterlaufen werden. Laut Lentès spitzte sich im 13. und 14. Jahrhundert die Diskussion um die Bilder zu, weil die Bilder durch Illusionismus beziehungsweise Mimesis einen neuen Realitätsanspruch erhoben, der einzelnen theologischen Vorstellungen zuwiderlief.<sup>764</sup> Die Gefahr war zu gross, das Bild selbst anstelle des im Bild Dargestellten zu verehren, was seit der frühchristlichen Kunst einer der Hauptstreitpunkte von Bilderfreunden und -feinden war.<sup>765</sup> Im Spätmittelalter kommt ein weiterer Aspekt hinzu, denn während es vormals um die Gefahr ging, das Bild mit den dargestellten religiösen Inhalten gleichzusetzen, drohen sich dieselben im Zuge von Illusionismus und Naturalismus im rein ästhetischen Kunstgenuss zu desavouieren.

Die ursprünglich religiöse Intention des Malers stellte den Illusionismus in den Dienst der Andacht. Gleichzeitig lenkt die naturnahe Darstellung das Augenmerk aber auch auf die Darstellungsmodi, die Medialität und schliesslich auf die Kunst und den Künstler sowie nicht zuletzt auf den Auftraggeber selbst. Zur Rezeption der *Très Riches Heures* schreibt Umberto Eco:

«Und so können wir ihn (den Herzog von Berry) uns vorstellen, wie er auf den Knien betete, wobei seine Lippen mechanisch einen Psalm rezitierten, indes seine Augen nicht so sehr auf dem sakralen Sujet des Bildes ruhten als vielmehr auf den Hintergründen, den Gärten, den Hügeln, den Burgen, den Gewändern der Damen, dem rankenden Blumenschmuck auf den Rändern.»<sup>766</sup>

«Es wird nicht respektlos sein, wenn wir uns vorstellen, dass der Duc de Berry im Zwielflicht seiner Kirche die Bilder seines Buches so gierig verfolgte wie wir heutzutage die Bilder im Fernsehen.»<sup>767</sup>

«Für uns zerstreute sich der *Herzog von Berry*, wenn er hingerissen der Symphonie aus Rot- und Blautönen folgte, vielleicht mit den Fingern über das Gold glitt, das jede Seite dieses Buches überzieht. Aber er war überzeugt, damit die Präsenz des Göttlichen zu feiern, und zwar auf höchst angenehme Weise. Und mit schönster Heuchelei fühlte er sich tugendhaft und demütig in der luxuriösen Zerstreung, die er sich gönnte.»<sup>768</sup>

Auch ein religiöses Bild, das ursprünglich die Funktion der Anregung der Meditation hatte, konnte sich zum Gegenstand höfischer Prachtentfaltung im Sinne eines Statussymbols und Kunstgegenstands verselbständigen.<sup>769</sup> Das Oszillieren zwischen spirituellem Zweck und künstlerischer Selbstentfaltung ist zahlreichen Kunstwerken des Spätmittelalters inhärent. Rimmele formu-

764 Lentès 2000, S. 31.

765 Ebd.

766 Eco 2004, S. 116.

767 Ebd.

768 Eco 2004, S. 117.

769 Rimmele 2010, S. 244.

liert treffend: «Gestaltungsstrategien, die um den Status des Bildes im Verhältnis zum Heil kreisen, tragen also den Keim sich verselbständigender Artifizialität in sich.»<sup>770</sup> An der Schwelle zur neuzeitlichen Kunst erhält das *artificium*, da es durch den inhärenten Illusionismus als Fensterbild konzipiert ist, eine positive Bewertung anstelle der antiken Bewertung des blossen Schattenwerks.<sup>771</sup> Laut Thürlemann handelt es sich bei den *Très Riches Heures* um «einen Bildband mit Kunstcharakter», wobei die «Betrachtung der Bilder wichtiger als Text und Gebet» seien.<sup>772</sup> Die Aufmerksamkeit des Betrachtenden droht sich vielleicht mehr auf die Form als auf den Inhalt der jeweiligen Darstellung zu konzentrieren, womit der religiöse Gehalt eines Bildes gegenüber der illusionistischen Darstellungsform ins Hintertreffen gerät. Krüger spricht in diesem Zusammenhang von einer Dissoziation zwischen religiösem Offenbarungsanspruch der Kunst sowie deren wachsendem ästhetischem Selbstanspruch.<sup>773</sup> Hamburger schreibt dazu:

«Artistic self-consciousness does not necessarily undermine religious response; it can also be used to heighten and refine devotional experience.»<sup>774</sup>

Die Andachtsfunktion des Bildes soll deshalb nicht dichotomisch zum Kunstcharakter des Werks verstanden werden. Die Verschränkung von Ästhetik und Religiosität kommt in den *Très Riches Heures* zum Ausdruck. Denn obwohl sie neuzeitliche Ideen, Motive und Bildstrukturen vorwegnehmen, müssen sie immer noch in ihrem eigentlichen Funktionszusammenhang als Stundenbuch gesehen werden. Der Kunstaspekt ist nur eine mögliche Deutung des Illusionismus der frühen Nachtdarstellungen. Im Rahmen der reichen Metaphorik von Sehen und Nichtsehen, die sich in den Bildern manifestiert, muss auf den religiösen Dunkelheitsdiskurs im Spätmittelalter eingegangen werden.

Die Tatsache, dass für die spätmittelalterliche Kunst des Nordens keinerlei kunsttheoretische Schriften überliefert wurden, bedeutet nicht zwingend, dass keinerlei Reflexionen und Theorien über das Schöne gemacht wurden. Wie Klaus Krüger in *Imagination und Wirklichkeit* erwähnt hat,<sup>775</sup> ist es deshalb notwendig, auch andere Formen von «Theorie» für bestimmte Sachverhalte, die sich in den Kunstwerken des Spätmittelalters manifestieren, hinzuzuziehen, da die Gattung «Ästhetik» oder «Theorie des Schönen», wie sie in der Neuzeit verstanden wird, für diese Zeit nicht existiert. Die detaillierten Inventare der Fürstenbibliotheken der frühen Neuzeit, wie sie beispielsweise für den Herzog von Berry, seinen Bruder Karl V. oder für René von Anjou überliefert sind, liefern wichtige Quellen zum Verständnis des intellektuellen Umfelds der Künstler.

#### 4.5. Wahrnehmungsmodi des Dunkeln im religiösen und ästhetischen Diskurs

Laut Thomas Lentjes standen theologische Bildtheorie, religiöse Praxis und künstlerische Produktion am Ende des Mittelalters in einem nicht zu unterschätzenden Wechselverhältnis, wobei nicht nur die Ikonografie, sondern auch die Form, Fläche, Farbe sowie das Material von Bildern wichtig

770 Rimmele 2010, S. 244.

771 Krüger 2001, S. 43.

772 Thürlemann 2004, S. 252.

773 Krüger 2001, S. 181.

774 Hamburger 2000, S. 61.

775 Krüger 2000, S. 8.

waren.<sup>776</sup>

Wie bereits erläutert wurde, operieren die Buchmaler in den Nachtdarstellungen mit ähnlichen Paradoxien bezüglich der Wahrnehmung von Dunkelheit wie die mystischen Theologen. Es kann lediglich gezeigt werden, dass die Mystiker und die Buchmaler ähnliche Strategien entwickeln, was das Paradoxon der Darstellung von Undarstellbarem sowie die Wahrnehmung von sichtbaren beziehungsweise unsichtbaren Phänomenen angeht. Das Prinzip der Entmaterialisierung kann seitens der Kunst, aber auch seitens des spirituellen Gehalts der Werke gedeutet werden. Das Ineins von religiöser und ästhetischer Nachterfahrung soll anhand der Sehtheorien der Bilder und Texte des Spätmittelalters auseinandergesetzt werden.

Die Funktionen der Bilder und Texte hingegen sind oftmals verschieden. Die Nachtdarstellungen sind in einen komplexen, soziokulturellen Kontext eingebunden, worin die religiöse Funktion im Sinne eines Andachtsbildes nur einen Aspekt unter vielen markiert. Problematisch ist bei diesen Vergleichen die Frage, ob tatsächliche Kontakte zwischen den Buchmalern des 15. Jahrhunderts und den mystischen Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts bestanden haben. Eine vage Assoziation im Sinne von Panofskys «Zeitgeist» soll vermieden werden.

### Forschungsliteratur

Gerade die Lichtsensationen der altniederländischen Meister wie beispielsweise bei *Van Eyck* wurden in der Forschungsliteratur oftmals sehr beliebig auf die mystischen Texte des Spätmittelalters bezogen. Zahlreiche Studien haben sich in den letzten Jahren mit einer Art «mystischer Bildtheorie beschäftigt», wobei vor allem die Gemälde von *Jan Van Eyck* sowie die Schriften von *Nikolaus von Kues* miteinander verglichen wurden.<sup>777</sup>

Mark Evans sieht beispielsweise in den «dramatischen Lichteffekten und komplexen Lichtverhältnissen der nächtlichen Geburt Christi *Horenbouts* (Abb. 122, S. 204) eine Anlehnung an *Brigitta von Schwedens* Schriften»<sup>778</sup>. Aufgrund der extremen Leuchtkraft des Lichts ist eine solche Deutung sinnvoll, in der Forschungsliteratur<sup>779</sup> wurden die *Revelationes* von *Taddeo Gaddi* bis zu *Gérard Horenbout* jedoch immer wieder für die Nachtdarstellungen hinzugezogen, wodurch diese Annahme wenig aussagekräftig ist, da sie sich auf Nachtdarstellungen innerhalb eines Zeitraumes von über 150 Jahren bezieht.

Luc Bergmans vergleicht beispielsweise die Lichteffekte des Genter Altars mit der Spiritualität von *Jan Van Ruusbroec* und *Nikolaus von Kues*.<sup>780</sup> Obwohl *Nikolaus von Kues'* Texte später als der Genter Altar datiert sind, geht Bergmans davon aus, dass die deutsche Philosophie und die flämische Malerei dieselben intellektuellen und kulturellen Quellen haben, wobei die künstlerische Intuition der theoretischen Konzeptualisierung vorangeht.<sup>781</sup> Diesem Grundgedanken schliesst sich die vorliegende Untersuchung an.

Im Sinne von Panofskys *Disguised symbolism* interpretiert Bergmans das Licht in *Van Eycks* Œuvre als symbolische Form, worin sich die theologische Reflexion des Malers über das Licht verberge. Bergmans Beispiele sind trotz

776 Lentes 2000, S. 42.

777 Siehe Schneider 2011: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011.

778 Evans 1993-95, S. 36.

779 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 222.

780 Luc Bergmans, Les effets lumineux du Retable de Gand. Interprétés selon la pensée de Ruysbroek l'Admirable et Nicolas de Cues, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 249-263.

781 Bergmans 2004, S. 250.



dem sinnvollen theoretischen Überbau nicht unbedingt einleuchtend, zumal er einerseits Lichteffekte beschreibt, die sich in zahlreichen anderen Gemälden der Zeit finden, und andererseits dieselben auf theologische Gemeinplätze bezüglich Lichtmetaphorik bezieht.

So bezieht er beispielsweise die Verwendung von Goldfarbe für die Lichtstrahlen im *Genter Altar* auf die Opazität des undurchdringlichen göttlichen Mysteriums.<sup>782</sup> Die Verwendung von Gold für Licht ist in der mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Malerei fast in jedem Gemälde zu finden. Zudem wird das göttliche Mysterium gerade in der spätmittelalterlichen Mystik oft mit Transparenz und Diaphaneität, nicht mit Opazität in Verbindung gebracht. Wenn beispielsweise Zweige dargestellt werden, bezieht Bergmans diese auf die «Zweige des Lichts der göttlichen Gnade», oder die Worte von *Ruusbroec*, dass Gottes Gnade wie eine Flamme in einer Laterne leuchte, auf die innere Erleuchtung der Personen im *Genter Altar*.<sup>783</sup>

Derart vage Analogien sind kaum aussagekräftig, denn die erwähnten Motive liessen sich über einen Zeitraum von mehr als 200 Jahren an beliebigen Orten bei unterschiedlichen Künstlern finden. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Grundidee von Bergmans durchaus ein sinnvolles Mittel der Interpretation der Bilder sein kann, jedoch nicht im Sinne von Panofsky primär von den Texten, sondern von den Bildern ausgehen sollte. Ein weiteres Problem bei Bergmans besteht darin, dass er Bilder wie Texte liest und deshalb einzelne Bildmotive auf einzelne Worte in Texten überträgt.

Jeffrey Hamburger macht in seinem Aufsatz *Seeing and believing. The suspicion of sight and the authentication of vision in late medieval art and devotion* deutlich, dass die Werke *Van Eycks* sowie der burgundische Hof zwar weit entfernt von den deutschen Mystikern wie *Eckhart und Seuse* sind, dass ihre Bilder aber trotzdem Teil einer grösseren Debatte der spätmittelalterlichen Kunst und Religion über Sehen und Glauben, über Blicke und Visionen sind.<sup>784</sup>

### Historisches Umfeld

Die Inventare der französisch-burgundischen Fürstenbibliotheken erwähnen zwar wenig devotionale Literatur, trotzdem kann die apophatische Tradition mystischer Dunkelheit, die bis auf *Dionysios Areopagita* zurückgeht und im Spätmittelalter in der rheinisch-flämischen Mystik eine erneute Blüte erlebt, im historischen Umfeld der frühen Nachtdarstellungen festgemacht werden. Für den Hof des *Herzogs von Berry* ist beispielsweise belegt, dass seine Tochter *Marie* das erste französische Manuskript von *Heinrich Seuses Horologium Sapientiae* erhalten hat.<sup>785</sup> *Seuse* ist als *Eckhart*-Schüler einer der wichtigsten Nachfolger von *Dionysios Areopagitas* apophatischer Mystik im Spätmittelalter. Die Texte von *Meister Eckhart*, *Heinrich Seuse* oder *Johannes Tauler* waren um 1400 hochaktuell und wurden in der Folge vor allem bei *Nikolaus von Kues* (1401-1464) rezipiert. Dessen Beziehungen zur altniederländischen Kunst wurden in der neueren Forschungsliteratur auf breiter Ebene nachgewiesen.<sup>786</sup>

Über *Jean Gerson*<sup>787</sup> lässt sich dieses Gedankengut an den französisch-burgundischen Höfen festmachen. Er setzte sich intensiv mit *Dionysios Areopagitas*

782 Bergmans 2004, S. 254.

783 Ebd., S. 258, 259.

784 Hamburger 2000, S. 61.

785 Dohrn-van-Rossum 1992, S. 116.

786 Z.B. Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011.

787 Jean Gerson: Französischer Theologe, Mystiker, Kanzler der Sorbonne, Tradition der Negativen Theologie nach *Dionysios Areopagita*, am französisch-burgundischen Hof tätig, 1363-1429.

Texten über die Dunkelheit Gottes auseinander.<sup>788</sup> Gerson lebte in Brügge und hatte von dort aus Kontakt zur rheinisch-flämischen Mystik sowie zur *Devotio Moderna*, vor allem war ihm *Ruusbroec* sehr wichtig.<sup>789</sup> Durch seine Tätigkeit als Kanzler an der Sorbonne in Paris hatte er überdies unmittelbaren Kontakt zum französisch-burgundischen Herrscherhaus.

Während für den Herzog von Berry, Karl V., Karl VI, Philipp den Guten, Philipp den Kühnen sowie Karl den Kühnen detaillierte Inventare vorhanden sind, sind letztere für René von Anjou nur partiell erhalten.<sup>790</sup> Renés literarische und spirituelle Interessen gehen nicht aus den fragmentarisch erhaltenen Inventaren hervor, sie sind aber aufgrund der erhaltenen Handschriften wie des *Liebtbrannten Herzens* sowie des *Mortifiement de Vaine Plaisance* rekonstruierbar.

Florence Bouchet spricht von der Rekonstruktion der «mentalen Bibliothek Renés», die aufgrund von Intertextualität möglich ist.<sup>791</sup> Das *Mortifiement de Vaine Plaisance* sowie einzelne Stellen im *Liebtbrannten Herzen* zeugen laut Bouchet vom spirituellen Interesse Renés, das sich vor allem auf die *Devotio Moderna* und die Passionsmystik Jean Gersons bezogen hatte.<sup>792</sup> Zudem ist bekannt, dass René von Anjou selbst deutsch sprach und mit der Kunst und Spiritualität des Rheinlandes vertraut war.<sup>793</sup>

Für die kleine, aber feine Bibliothek der Margarete von York, dritte Gattin Karls des Kühnen, ist bekannt, dass sie zu einem grossen Teil aus devotionalen, mystischen Texten bestand, wobei sowohl Kirchenväter als auch zeitgenössische Mystiker wie Gerson einen wichtigen Stellenwert einnahmen.<sup>794</sup> In Bezug auf die *Visio Tnugdali* sind Krens Ausführungen dazu von Interesse:

«Her library included visionary literature, in which revelation of the meaning of repentance and redemption comes through mystical experience. Taken together, Margaret's books form a focused selection and suggest her great personal piety and her concern with devotion.»<sup>795</sup>

### Mystische Dunkelheit

Bevor auf die zahlreichen Strukturähnlichkeiten betreffs der Wahrnehmung von Dunkelheit in den mystischen Texten und den frühen Nachtdarstellungen eingegangen wird, soll im Folgenden die «Dunkelheit Gottes» grob umrissen werden.

Die Metaphorik des dunklen Schleiers, der sich an der Grenze von Sichtbarkeit bewegt, indem er verdunkelt und verunklärt, aber trotzdem licht- und bilddurchlässig ist, findet sich nicht nur in der Malerei um 1400, sondern auch in den theologisch-philosophischen Schriften dieser Zeit. Insbesondere die rheinisch-flämische Mystik hat eine Vielzahl von ähnlichen Metaphernfeldern hervorgebracht, die auf einer abstrakten Ebene einen ähnlichen Sinnzusammenhang beschreiben. Aufgrund der Unsichtbarkeit Gottes

788 Marc Vial, Jean Gerson. *Théoricien de la théologie mystique* (Etudes de Philosophie Médiévale), Paris 2006, S. 190, 191.

789 Virginie Minet-Mahy, *Lecture croisée de Jean Gerson et de René d'Anjou. La figure du prince poète méditant*, in: Florence Bouchet (Hg.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout 2010, S. 106.

790 Gautier 2010, S. 22.

791 Bouchet 2010, S. 105.

792 Ebd., S. 110.

793 Siehe: Florence Bouchet, *La bibliothèque mentale de René d'Anjou d'après ses écrits allégoriques*, in: Kat. Angers 2010: *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 109-111.

794 Kren 1990, S. 15.

795 Ebd.

eignet sich das Metaphernfeld von Nacht und Dunkelheit besonders gut, da es sich hier um physisch erfahrbare Undarstellbarkeit und Unsichtbarkeit handelt.

Grundsätzlich muss unterschieden werden zwischen der göttlichen Dunkelheit und dem natürlichen Phänomen der irdischen Nacht, was bereits *Albertus Magnus* getan hat, indem er die Nacht als Privation des Lichts, die Finsternis Gottes in Anlehnung an *Dionysios Areopagita*<sup>796</sup> als Überfülle von Licht charakterisiert.<sup>797</sup> Zudem kann nicht von einer Scheidung von Nachtbeziehungsweise Lichtmystik ausgegangen werden, denn alle Mystik ist immer als Lichtmystik zu verstehen<sup>798</sup>, auch wenn sie sich innerhalb der Dunkelheitsmetaphorik bewegt. Trotz diesen Unterschieden sind in Bezug auf die Wahrnehmungsweise des Dunkels Strukturähnlichkeiten zwischen der irdischen Nacht im Bild sowie der sprachlichen Metaphorik der göttlichen Dunkelheit zu beobachten.

Bevor auf die Scharnierstellen zwischen Mystik und Nachtbild eingegangen wird, soll zuerst ein grober Überblick zur Thematik der mystischen Dunkelheit gegeben werden.

Die Basiserzählungen bezüglich Dunkelheitserfahrung finden sich im Abendland in *Platons Höhlengleichnis* sowie in den biblischen Episoden des *Mose auf dem Sinai*, der *Verklärung Christi auf dem Berg Tabor* sowie in den *Paulusbriefen*. Diese Dunkelheitserfahrungen sind für die christliche Mystik zentral. *Moses' Aufstieg zum Sinai* wurde zu einem der Schlüsseltexthe der apophatischen Tradition oder *via negativa*, da er dort das nichtwahrnehmbare Dunkel wahrnimmt und in die göttliche Dunkelheit eindringt.<sup>799</sup> An dieser Stelle wird die Unsichtbarkeit Gottes im christlich-jüdischen Kult nochmals affirmiert, denn Gott ist zwar Licht, aber niemand darf ihn sehen und leben, weshalb er sich Moses in der dunklen Wolke offenbart.<sup>800</sup>

Die Dunkelheit Gottes ist von der Dunkelheit in der Schöpfung sowie von der irdischen Nacht zu unterscheiden. Während letztere die Absenz von Licht manifestiert, bedeutet die Dunkelheit Gottes gerade dessen Überfülle, weshalb *Dionysios Areopagita* von der «leuchtenden Dunkelheit» spricht.<sup>801</sup> In der christlich-abendländischen Ideengeschichte besteht eine lange Tradition der paradoxen Bildlichkeit Gottes als lichte Finsternis, wobei die rheinisch-flämische Mystik des Spätmittelalters eine Fülle von Varianten dafür hervorgebracht hat.<sup>802</sup> Laut Turner ist die mystische Theologie ein Produkt des Zusammenlaufens von *Platons Höhlengleichnis* und *Moses' Aufstieg auf den Sinai* im Exodus<sup>803</sup>, worin sich die für das Abendland zentralen Metaphern von Licht und Dunkel finden.

Die Metaphorik des dunklen Schleiers findet sich bereits bei *Dionysios Areopagita*, der Gott als den Dunklen, Verborgenen und «heilsamen Schleier» charakterisiert.<sup>804</sup> Bei *Dionysios Areopagita* bedeutet das verhüllende Sich-Offenbaren *Unähnliche Ähnlichkeit* oder *Überhelle Finsternis*, was aus den Worten «Divina

796 Siehe S. 25, Anmerkung 103, Angaben zur historischen Person Dionysios Areopagitas.

797 Antoine Coté, «Timent intrare caliginem. Nicolas de Cues critique d'Albert le Grand, in: in: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbre de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 128.

798 Andia 2004, S. 370.

799 Haas 2004, S. 110.

800 Exodus 33.20, in Milner, S. 37.

801 Turner 1995, S. 18.

802 Walter Haug 2003, S. 419.

803 Turner 1995, S. 13.

804 Haug 2003, S. 420.



caligo lux est inaccessa» hervorgeht.<sup>805</sup>

Die helldunkle Finsternis versucht die prinzipielle Undarstellbarkeit Gottes zu überwinden. Mystik bedeutet demnach nicht Schweigen, sondern Kommunikation des Inkommunikablen, wofür das Paradoxon eine geeignete Denkfigur ist.<sup>806</sup> Apophatische Theologie meint die Rede von Gott, die nicht sagbar ist, wofür Vokabular aus anderen Diskursen eingesetzt wird.<sup>807</sup> Im 14. und 15. Jahrhundert interessierten sich die Theologen vor allem für die *Theologia Mystica* des Dionysios Areopagita, während in den vorherigen Jahrhunderten eher die «Himmlichen Hierarchien» sowie die «Göttlichen Namen» im Vordergrund standen.<sup>808</sup> Laut William J. Hoyer fand vor allem im 15. Jahrhundert im Umfeld von Nikolaus von Kues eine lebhaftere Auseinandersetzung mit der *Theologia Mystica* statt.

Nach Denys Turner handelt es sich bezüglich der Dunkelheit Gottes um eine philosophische Geschichte von theologischen Metaphern wie Innerlichkeit, Aufstieg, Licht und Dunkelheit.<sup>809</sup> In der mystischen Erfahrung und Sprache wird die platonische Phänomenologie von Licht und Dunkelheit sozusagen verkehrt und auf den Kopf gestellt. Der Schlaf wird nicht als sündhaft dargestellt, sondern als Zustand der Kontemplation, die dunkle Nacht als paradox leuchtende *Dunkle Wolke des Nichtwissens*.<sup>810</sup>

Im dionysischen Diskurs ist die Dunkelheit mehr als leuchtend, sie ist der Exzess der Klarheit, indem sie die Unsichtbarkeit Gottes affirmiert.<sup>811</sup> Die reiche und komplexe Lichtmetaphorik distanziert sich von der antiken Vorstellung eines Kampfes zwischen Licht und Dunkelheit, es ist eher die Rede von einer Spannung, hervorgerufen durch die negative und affirmative Art, über Gott zu sprechen.<sup>812</sup> Dieses paradoxe Ineins von Licht und Dunkel manifestiert sich beispielsweise im paradoxalen Sprechen von Nikolaus von Kues, indem er Gott als unendliches Licht, alles geschaffene Licht jedoch als Schatten des ersteren definiert.<sup>813</sup> Bei Tauler heisst es, dass die Seele erst im Abgrund der göttlichen Finsternis erleuchtet werde, wobei die Seele sich vom Licht lösen muss, um in Innerlichkeit und Finsternis abzutauchen.<sup>814</sup> Jan van Ruusbroec hat den Begriff der *caliginosa claritudo*<sup>815</sup> geprägt, womit das göttliche Dunkel gemeint ist, das eine lange Tradition bis zurück in die Spätantike besitzt.

Dass ähnliche Wahrnehmungsmuster der dunklen Atmosphäre zwischen den Texten und Bildern bestehen, soll im Folgenden auseinandergesetzt werden. Nicht nur aufgrund der reichen Metaphorik des Verhüllens und Entbergens bestehen Analogien zwischen den frühen Nachtdarstellungen und der rheinisch-flämischen Mystik, sondern in Bezug auf die Konstituierung von Bildlichkeit in einem übergeordneten Sinn.

805 Haug 2003, S. 420.

806 Haas 1996, S. 114, 134 f.

807 Turner 1995, S. 20.

808 Poirel 2010, S. 98.

809 Turner 1995, S. 1.

810 George L. Schepfer, Illumination and Darkness in the Song of Songs, in: Anna-Teresa Tymieniecka, The Elemental Dialectic of Light and Darkness. The Passions of the Soul in the Onto-Poiesis of Life, Dordrecht 1992, S. 328.

811 Poirel 2010, S. 82.

812 Ebd., S. 83.

813 Hauskeller 2004, S. 124.

814 Haas 1979, S. 285.

815 Jan van Ruusbroec, Opera Omnia, Turnhout 1988, S. 152, zitiert nach Kuchle 1998, S. 28,

## Parallelen zwischen ästhetischer und religiöser Dunkelheitserfahrung

### Tastsinn

Als Ausgangspunkt für die folgende These dient wiederum der *Tod Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11). Wie bereits erwähnt, ist das Hauptthema der Miniatur das Sehen in all seinen Facetten, auch in der negativen Form des Nichtsehens. Verschiedene Figuren wie der *Gute Hauptmann* oder der *Astronom* wurden als wichtige Sehfiguren thematisiert.

Zwei weitere von ihnen finden sich in den beiden Jünglingen am unteren Bildrand, die sich mit halb geschlossenen Augen tastend fortbewegen, indem sie beide die Hände ausstrecken, wie wenn sie suchend nach etwas greifen würden. Sämtliche Personen unter dem Kreuz sind identifizierbar, doch wer sind die Jünglinge in der rechten unteren Ecke? Der vordere hat die Hände weit ausgestreckt, als ob er blind wäre. Vielleicht haben sie ihr Augenlicht verloren, indem sie zu lange in die Sonnenfinsternis gestarrt haben? Da keine ikonografische Tradition dieser Motive existiert, muss es sich um eine genuine Erfindung der *Brüder Limburg* handeln. Durch die prominente Position der Jünglinge unter dem Kreuz und vor allem aufgrund der Thematisierung von Sehen und Nichtsehen kann die Hypothese aufgestellt werden, dass es sich um Figuren handelt, die das Geschehen im Bild kommentieren und den Betrachtenden durch das Bild führen.

Das tastende Sichfortbewegen der Jünglinge soll den Betrachtenden ermahnen, dass er sich nicht auf das unmittelbar Sichtbare verlassen kann, dass er sich in Dunkelheit begeben muss, um sich tastend und blind Gott zu nähern. Durch die Assoziation von Seh- und Tastsinn findet in Bezug auf die Sichtbarkeit eine Verschiebung zugunsten des Unsichtbaren statt, das man nur tastend und blind erfahren kann. Die Jünglinge fordern den Betrachtenden dazu auf, von der Energie der Augen wegzukommen und nur mehr tastend sich dem anzunähern, was für menschliche Augen nicht sichtbar ist.

In Anlehnung an dionysisches Gedankengut ist die Folie für die Gotteschau die Dunkelheit, denn das, was niemals gesehen werden kann, erschliesst sich besser durch *unähnliche Ähnlichkeit*.<sup>816</sup> Der Betrachtende taucht zum einen zwar in das Schleierbild ein, indem dieses tatsächlich auf die Form des transparenten Schleiers hin konzipiert wurde, gleichzeitig manifestiert sich hier das Konzept des sogenannten Schwellenbildes<sup>817</sup>, denn über die Betrachtung des Bildes hinaus muss eine weitere Handlung des Betrachtenden erfolgen, und zwar das Schliessen der Augen, das tastende Sichfortbewegen zu Gott hin, die *Meditatio Passionis Christi*. Das Bild ist demnach als transparentes Medium zu verstehen, denn es ist sozusagen transparent im Hinblick auf seine eigentliche Funktion hin, nämlich das Loslassen von Sichtbarkeit und damit von Bildlichkeit. Das, was der Maler erzählen muss, ist jenseits von Sichtbarkeit und immer der Fiktionalität inhärent.

Die synästhetische Verbindung von Seh- und Tastsinn dieses Bildes muss im Rahmen der spätmittelalterlichen mystischen Schriften gesehen werden, da dort eine reiche Metaphorik bezüglich der beiden Sinne zu beobachten ist. In den *Meditationes Vitae Christi* des *Bonaventura* heisst es, dass der Gläubige stumm, taub und blind sein soll.<sup>818</sup> Erst im Hinausschreiten über das Sichtbare bis in tiefe Finsternis zeigt sich die innere Erleuchtung bei

816 Turner 1995, S. 26 f.

817 Steffen Bogen, *Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern*, voraussichtlich 2013.

818 Krüger 2001, S. 23.

*Bonaventura*.<sup>819</sup> Somit entspringt die Assoziation von Nacht und Tastsinn einem religiös-mystischen Kontext und hat sich deshalb zu einem frühen Zeitpunkt im frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext eines Stundenbuchs im Medium des Bildes manifestiert. In Bezug auf die Schriften *Ruusbroecs* schreibt Paul Mommaers:

«Indeed, Christian mystics in general seem to have a special affection for the sense of touch. *Ruusbroec* was no doubt the first to give it a clearly defined mystical meaning.»<sup>820</sup>

Niklaus Largier hat nachgewiesen, dass die Assoziation des Tastsinns mit dem dunklen Seelengrund bereits in der spätmittelalterlichen Mystik konstituiert wird und in der Aufklärung erneut von Interesse war.<sup>821</sup> Seit *Dionysios Areopagita* existiert der apophatische Gedanke, dass der Seelengrund ein unbeschreiblicher Ort von Dunkelheit sei, wobei dieser *Abyssus Dei* Ort der Gottesgeburt in der Seele wird.<sup>822</sup> Gerade in der Leere dieses dunklen Abgrundes manifestiert sich auch potentielle Formgebung, wodurch laut Largier eine Verbindung zur Ästhetik vorhanden ist:

«What Hendrik Herp and other late medieval theologians present to us within their theories of prayer is an approach to sensation that we would nowadays call phenomenological, since it does not focus on individual faculties and organs of perception but on the phenomena and events that emerge in the soul as a sphere of virtuality and possibility. This is the level where spiritual experience during the reading of the scriptures and the contemplation of the world turns into aesthetic experience, i.e. , an experience of the effect of word and image in terms of absorption in sensation and affect.»<sup>823</sup>

Laut Largier nimmt der Seelengrund durch die Transformation des Sehens in den Tastsinn Form in der ästhetischen Erfahrung an.<sup>824</sup> Bei *Ruusbroec* heisst es:

«This is a divine stirring or touch in the unity of our spirit. And it is an irruption and ground of all grace and of all gifts and of all virtues. (...) And we feel this touch in the unification of our higher faculties, above reason, yet not without reason, for we perceive that we are touched.»<sup>825</sup>

Diese Beobachtungen sind in Bezug auf die Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* von grossem Interesse, da dort eine Einheit von theologischer, sinnlicher und ästhetischer Wahrnehmung von Dunkelheit angestrebt wird. Zudem klingt in der Assoziation von dunklem Seelengrund, Tastsinn und Ästhetik auch die Schöpfung von Kunst und Welt aus dem dunklen Grund an, was im *Tod Christi* auf verschiedenen Ebenen zum Ausdruck kommt.<sup>826</sup>

Gleichzeitig muss betont werden, dass die Sinne von Hören und Sehen in Bezug auf die Dunkelheit seit *Dionysios Areopagitas* intellektueller Apophase für die mystischen Texte des Spätmittelalters zentral sind. In dieser Zeit konstituierte sich eine Polarität von Bildern der niedereren Sinne des Geruchs, Geschmacks- und Tastsinns sowie den höher bewerteten Sinnen des Seh- und

819 Krüger 2001, S. 23.

820 Paul Mommaers, Jan van Ruusbroec. *Mystical Union With God*, Leuven 2009, S. 46.

821 Niklaus Largier, *The Plasticity of the Soul. Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*, in: *Modern Language Notes* 125/2010, S. 536–551.

822 Ebd., S. 538.

823 Ebd., S. 539.

824 Ebd., S. 540.

825 Jan van Ruusbroec, *Die Geestelike Brulocht b 2107-20*, Übers. v. Rik Van Nieuwenhove, Jan van Ruusbroec, *Mystical Theologian of the Trinity*, Notre Dame 2003, S. 62.

826 Siehe Kapitel 5.5., S. 238.





Abb. 122: Gérard Horenbout, *Geburt Christi*, Stundenbuch der Bona Sforza, um 1517-20.

Hörsinns.<sup>827</sup> Diese Spannungen und Ambivalenzen kommen auch in den frühen Nachtdarstellungen zum Ausdruck.

### Bilder in Form von «Entbildung»

Die paradoxe Abwendung von Sichtbarkeit und damit Bildlichkeit, wie dies für den *Tod Christi* der *Très Riches Heures* beschrieben wurde, findet sich überdies bei Meister Eckhart, und zwar im Begriff des «Entbildens».<sup>828</sup> Klaus Krüger hat zu Recht auf das mystische Ideal einer bildlosen Schau hingewiesen, wobei sich das Konzept von «Entbildung» und «Bildlosekeit» auch bei den Eckhart-Schülern Tauler und Seuse findet.<sup>829</sup> Krüger bezieht diese Begrifflichkeiten in derselben Weise auf alle drei grossen Denker, wobei anzumerken ist, dass Bildlichkeit in den Schriften des mystischen Dreigestirns auf sehr unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt. Krüger bezieht das Paradigma des *Entbildens* der spätmittelalterlichen Mystik auf die grundsätzliche Paradoxie jeglicher Bildlichkeit, indem «Kunstwerke etwas zeigen, was sie selbst nicht sind»<sup>830</sup>.

Dem ist beizufügen, dass Seuse, Tauler und Eckhart unterschiedliche Sehkonzepte vorweisen, wobei bei jedem einzelnen Autor verschiedene Auffassungen zum Thema Sichtbarkeit vorkommen. Die Auffassung, dass das gemalte Bild die bildliche Vorstellungswelt des Betrachtenden anregen soll, sodass mentale Bilder entstehen, findet sich bei allen drei Autoren. Der Bildbegriff ist bei den rheinisch-flämischen Mystikern wie später bei Nikolaus von Kues als sehr ambivalent zu bezeichnen, indem Bilder einerseits negiert wer-

827 Turner 1995, S. 201.

828 Siehe Wolfgang Wackernagel, Subimaginale Versenkung. Meister Eckharts Ethik der Bild-ergründenden Entbildung, in: Gottfried Böhm, Was ist ein Bild?, Paderborn 2006, S. 184-207.

829 Krüger 2001, S. 12. Siehe Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, hg. v. Karl Bihlmeyer, Frankfurt a. M. 1961, S. 168: «Ein gelassener mensch muss entbildet werden von der creatur, gebildet werden mit Cristo, und überbildet in der gotheit.»

830 Krüger 2001, S. 7.

den, gleichzeitig aber in paradoxer Weise in den Dienst der Negierung von Bildlichkeit gestellt werden.

Wie Wolfgang Wackernagel gezeigt hat, ist die Semantik des Wortfeldes «entbilden» als komplex zu bezeichnen. Der Bildbegriff ist insofern für die mystische Schau von Interesse, als dass darin das Schliessen der äusseren Augen, worauf das innerliche *Entbilden* folgt, thematisiert wird.<sup>831</sup> Wackernagel weist auf das semantische Oszillieren des Bildbegriffs hin, wobei *Bilde* und *Entbilden* keinen Gegensatz im Sinne von positiv und negativ formieren, sondern denselben Vorgang aus unterschiedlichen Blickwinkeln meinen.<sup>832</sup> Insofern ist Krüger zuzustimmen, als dass *Entbilden* nicht bilderstürmerisch, sondern bildgründend und bildergründend zu verstehen ist.<sup>833</sup> Bei *Meister Eckhart* wird beispielsweise alles Mediale eher als Hindernis auf dem Weg zu Gott verstanden, denn *mitel* kann sowohl Vermittlung als auch Hindernis bedeuten.<sup>834</sup> In dieser Hinsicht driften die Meinungen der Gelehrten auseinander, denn *Lentes* versteht *Entbilden* beispielsweise als vollkommene Negierung des Bildes.<sup>835</sup>

Vielleicht ist *Seuses* berühmtes Diktum des «Bilder-mit-Bildern-Austreibens»<sup>836</sup> als Schlüsselsatz hinsichtlich dieses Problems zu verstehen, denn darin drückt sich die ganze paradoxe Struktur des spätmittelalterlichen Bildbegriffs aus. Krüger erwähnt es in Bezug auf Bildlichkeit im Allgemeinen<sup>837</sup>, für den *Tod Christi* hat es jedoch eine spezifische Gültigkeit. Nur dem aufmerksamen Betrachtenden, der alle Details genau miteinbezieht, enthüllt sich letztlich die Funktion, über das Bild zu den *invisibilia* oder zu den mentalen Bildern zu gelangen.

Die Negierung von Bildlichkeit hat eine Parallele in der mystischen Sprache, die im Widerspruch zu sich selbst steht und fortwährend ihr eigenes Medium übersteigt.<sup>838</sup> In Bezug auf die Negation von Bildlichkeit sowie auf den Begriff des *Entbildens* muss festgehalten werden, dass ein grundsätzlicher Unterschied zwischen negativen Bildern und grundsätzlicher Negation von Bildlichkeit besteht.<sup>839</sup> Während positive und negative Bilder Ausdruck einer kataphatischen Mystik sind, ist nur die Negierung von Bildlichkeit als apophatisch zu bezeichnen.<sup>840</sup> Darüber ist sich die germanistische Forschung nicht in allen Fällen einig, weshalb auf die Begriffe von Kataphase und Apophase in Bezug auf das Bild verzichtet werden soll, da es sich einer eindeutigen Determinierung entzieht. Turner schreibt, dass es in der Natur des Bildes liege, über sich selbst hinauszudeuten, wobei das sich selbst negierende Bild eine essentielle Methode für den Transitus von Kataphase zu *Apophase* darstelle.<sup>841</sup>

In diesem Zusammenhang muss festgehalten werden, dass die Mystik durch ihren Impuls zur Versenkung in geistliche Geschehnisse einerseits den Gebrauch des Andachtsbildes beförderte, andererseits aber Bildaskese ver-

831 Wackernagel 2006, S. 185.

832 Ebd., S. 189.

833 Ebd., S. 189.

834 Lentes 2000, S. 27.

835 Ebd.

836 Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, hg. v. Karl Bihlmeyer, Frankfurt a. M. 1961, S. 191: «Er sprach: Wie kann man bildlos gebilden unde wiselos bewisen, daz uber alle sinne und uber menschlich vernunft ist? Wan was man glichnust dem git, so ist des nohtusentvalt ungelicher, denn es glich sie. Aber doch, daz man bild mit bilden us tribe, so will ich dir hie biltlich zogen mit glichnusgebender rede, (...)».

837 Krüger 2001, S. 18.

838 Haug 2003.

839 Turner 1995, S. 35.

840 Ebd.

841 Turner 1995, S. 171.

langte, was sich vor allem bei *Meister Eckhart* zeigt.<sup>842</sup> Für ihn ist «das höchste Eine» letztlich, wie er es in Predigt 23 nennt, «das verborgene Dunkel der ewigen Gottheit und ist unerkannt und ward nie erkannt und wird nie erkannt werden».<sup>843</sup> Die *Negative Theologie* verlangt demnach den Bildverzicht, um sich Gott optimal nähern zu können.

Aufgrund dieser Ausführung kann der *Tod Christi* auf paradoxe Weise als Bild in Form von *Entbildung* gedeutet werden. Zum einen ist dem Bild eine religiöse Dimension immanent, wodurch ihm die Funktion zukommt, im Sinne von *Seuses* Diktum «Bilder mit Bildern austreiben»<sup>844</sup>, ja mit Hilfe des Bildes jegliche Form von Sichtbarkeit und Bildlichkeit hinter sich zu lassen, um sich mit geschlossenen Augen und durch mentale Bilder dem Transzendenten zu nähern.

Diese religiöse Deutung stellt eine Potenzierung des Gedankens der Entmaterialisierung dar, denn sie geht über die Stufen der Transzendierung des Materials hin zum Bild und Kunstwerk hinaus, indem sie den völligen Bildverzicht verlangt. Somit kann festgehalten werden, dass der *Tod Christi* wichtige Ideen und Begrifflichkeiten, die in den bildtheoretischen Schriften der spätmittelalterlichen Mystiker wie *Meister Eckhart*, *Heinrich Seuse* oder *Nikolaus von Kues* ebenfalls zum Tragen kommen. Natürlich soll damit nicht ausgesagt werden, dass die *Brüder Limburg* sich eingehend mit mystischer Spiritualität befasst haben oder sich selbst als Mystiker verstanden haben, aber dass zur gleichen Zeit in verschiedenen Diskursen ähnliche Ideen zur Thematik des Unsichtbaren und Dunkeln kursierten.

Wenn das Bild doch auf Sichtbarkeit angelegt ist, worin besteht dann aber der Sinn oder die Funktion eines dunklen Bildes? Rimmele spricht in Bezug auf den Entzug von Sichtbarkeit im Bild von einer katalysierenden Funktion hinsichtlich des Sehens, wobei das Verschliessen eines Bildes eine wichtige Form potentieller Animation darstelle.<sup>845</sup> Zwar sind Bilder visuelle und damit spirituelle Stützen, letztlich sollen sie jedoch überwunden werden, um jener Leere, die Ziel jeder Meditation ist, Platz zu machen. Der Maler hat sich dem komplexen Problem, das Nichtsichtbare sichtbar zu machen, gestellt. Indem das Bild das Nichtsichtbare thematisiert, weist es über sich selbst hinaus, und zwar auf die Innenschau, der alle Körperlichkeit entzogen ist.

### Tastsinn und Nachtbild

Während in den *Très Riches Heures* der Tastsinn vor allem im Hinblick auf eine religiöse Funktion des Bildes thematisiert wird, geschieht dies im *Liebtbrannten Herzen* noch stärker in Bezug auf die Strukturen des Nachtbildes. Nicht zufällig ist bei Nacht gerade die Gestaltung des Tastsinns im Bild von besonderem Interesse. Die Nacht ist die Zeit, wo der Sehsinn negiert wird, oder nur unvollständig wirksam werden kann, während der Tastsinn seine eigentliche Bestimmung erst durch die Auslöschung des Sehens erlangt.

Die Synästhesie von Seh- und Tastsinn kommt in der *Eingangsminiatur* des *Liebtbrannten Herzens* (Abb. 13, S. 38) zum Ausdruck. *Barthélemy d'Eyck* arbeitet mit gedämpften, matten Tönen, um die nächtliche Dunkelheit des Schlafgemachs deutlich zu machen. Matt und schwer sind nicht nur die Farben, sondern auch die Stofflichkeit der Dinge, wie beispielsweise der schwere, bauschige Vorhang im Vordergrund. Kostbare Teppiche sowie eine Strohmatten dämpfen wiederum die Schritte der nächtlichen Besucher, sodass auch

842 Schäfert 2010, S. 78.

843 Meister Eckhart, Deutsche Werke I, Predigt 22, Z. 7-8, in: Meister Eckhart, Die deutschen Werke, hg. v. Josef Quint, Bd. 1 Predigten, Stuttgart 1958, S. 389.

844 Siehe Anmerkung 836, S. 205.

845 Rimmele 2010, S. 197.



über den Gehörsinn Ruhe, Stille sowie die Verschwiegenheit der Nacht evokiert werden.

Der Maler appelliert in erster Linie an den Sehsinn, indem er die Szenerie in ein gekonntes Spiel von Verhüllung und Enthüllung bezüglich Farbe und Licht einbettet. Durch die extrem naturalistische Wiedergabe der Oberflächenbeschaffenheit sowie der Textur der Dinge wird zudem der Tastsinn ins Spiel gebracht, indem dem Betrachtenden unbewusst suggeriert wird, dass er die Schwere des Vorhangs oder die Weichheit der Teppiche ertasten könnte. Das Zurückschlagen der Bettdecke sowie der verschiedenen Behänge erinnert an weiche, gedämpfte Geräusche. Die Schritte von *Désir* und *Amor* werden durch die Matten und Teppiche geräuschlos, wodurch der Vorgang der Herzentnahme leise und verschwiegen seinen Lauf nimmt. Die Meisterschaft *Barthélemy d'Eycks* äussert sich somit nicht nur in der Behandlung der visuellen Qualitäten von Licht und Dunkelheit, sondern auch im Einbeziehen der verschiedenen Sinne durch das Bild allein. Die Evokation von Geräuschen sowie taktilen Qualitäten der Objekte trägt massgeblich zur Kreation der besonderen Atmosphäre der «Verschwiegenheit der nächtlichen Kammer»<sup>846</sup> bei.

Mehr noch als in den *Très Riches Heures* wird der Blick des Betrachtenden zum Thema gemacht. Das subtile Spiel zwischen hellen und dunklen Partien, wie es beispielsweise in der *Eingangsminiatur des Liebentbrannten Herzens* vorkommt, fordert den Blick auf zwei Seiten heraus. Einerseits ist es das helle Licht, das ins Auge springt und den Blick anzieht und lenkt, andererseits ist aber die Dunkelheit als Blickfang zu bezeichnen, da durch ihr verhüllendes Element die Neugierde des Betrachterblicks geweckt wird, zu erkunden, was sich in den düsteren Partien des Bildes verbergen möge.

Dies ist ein Schlüsselreiz bezüglich der visuellen Wahrnehmung einer jeden Nachtdarstellung, denn das Bild verspricht auf den ersten Blick mehr, als es schliesslich zeigen wird. Das Resultat der dunklen, verunklarenden Partien ist, dass man sich dem Bild möglichst stark zu nähern versucht und mit dem Auge die dunklen Teile nach sichtbaren Elementen abtastet. Das Auge versucht, Sichtbarkeit und damit Bildinformation zu erlangen, indem es über das Bild fährt und gleichsam wie die Hand den Gegenstand, das Bild, nach sichtbaren Elementen abtastet. Die frühen Nachtdarstellungen zeigen somit eine unauflösliche Verbindung von Seh- und Tastsinn, indem durch die Art der Darstellung von Dunkelheit, beziehungsweise mit der Wiedergabe der Grenze von Sichtbarkeit im Bild, das Auge in den Bereich des Tastsinns hinübergleitet, indem es die dunklen Partien nach Evidenz untersucht.

Damit kommt die Assoziation von Blindheit und Tastsinn zum Ausdruck.<sup>847</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Auge selbst erblindet, es ist immer noch fähig zu sehen, aber durch die Veränderung des Lichts erblickt es Dunkelheit, was faktisch der Wahrnehmung eines blinden Auges gleichkommt. Dadurch ist das sehende Auge bei Dunkelheit gezwungen, sich den Fähigkeiten des Tastsinns anzunähern, um Informationen über die Umgebung zu bekommen. Der Tastsinn tritt dann in Kraft, wenn entweder Dunkelheit herrscht oder das Auge erblindet ist. Gerade das «Durchdringen-Wollen» der nächtlichen Finsternis führt das Scheitern des Blicks vor Augen, was als komplexes Paradoxon im Bild reflektiert wird. Im Dunkeln tastend an Informationen zu gelangen, bedeutet, Farbe und Licht der Gegenstände nicht erfassen zu können.

Die Nachtdarstellungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts sind nicht

846 König 1996, S. 27.

847 Jesaija 59.9.

mit Dunkelheitserfahrungen, die in tiefer Finsternis geschehen, zu vergleichen. Die Maler liefern, wie bereits mehrfach gezeigt wurde, eine Fülle an Informationen, die sich nur über den Sehsinn generieren lassen, aber sie beziehen Momente des Nichtsichtbaren, völlig Dunkeln und Schemenhaften mit ein. Gerade weil die Bilder oftmals eine hohe Sichtbarkeit aufweisen, irritieren die Momente des Dunkeln und Undurchsichtigen. Die Maler bauen bewusst solche Frustrationsmomente für den Betrachtenden ein und verweisen damit auf den höheren Sinn der Dunkelheitsmomente. Die intensiven Augenbewegungen, das Hin und Her zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarem fordern das Sehen sowie die Fokussierung des Blicks heraus. Dadurch macht der Künstler das Sehen beziehungsweise das Nichtsehen zum Thema der Bildes. Auf paradoxe Weise realisiert sich der Sinn des Bildes im Nichtsehen, denn gerade dort, wo Verunklärung und Dunkelheit herrschen, intensiviert sich der Blick des Betrachtenden.

Durch die Fokussierung auf den Tastsinn findet in den Nachtbildern eine spirituelle Neuorientierung der Augen statt, indem die visuelle Wahrnehmung sowie die innere Reflexion auf diesem Wege verbunden werden. Darin zeigt sich das paradoxe Moment des *Sehens durch Nichtsehen*, was in den Metaphern der spätmittelalterlichen Mystik zum Thema Dunkelheit mannigfaltig thematisiert wird. Ein Beispiel findet sich bei *Jan van Ruusbroec*:

«Our resason stands open-eyed in the dark, that is in unfathomable unknowing. And in this darkness the unfathomable brightness remains covered and hidden from us, for its overwhelming unfathomableness blinds our reason, but it enfolds us in simplicity and transforms us with its own selfness. And so we are unwrought from ourselves and wrought by God until we are immersed in love where we possess bliss and are one with God.»<sup>848</sup>

«Unsere Vernunft steht mit offenen Augen in der Dunkelheit, das heisst in unergründlichem Nichtwissen. Und in dieser Dunkelheit bleibt die unergründlich tiefe Helligkeit bedeckt und vor uns verborgen, denn ihre überwältigende unergründliche Tiefe blendet unsere Vernunft, aber sie hüllt uns in Schlichtheit und verändert uns mit ihrem eigenen Selbst. Und darum sind wir unfähigt durch uns selbst und befähigt von Gott, bis wir eintauchen in Liebe, in welcher wir Wonne haben und mit Gott eins sind.»<sup>849</sup>

An einer anderen Stelle heisst es:

«Here reason and all created light fail to go further. For the divine brightness hovering above, which produces this touch, blinds all created sight in the encounter with it, because it is abysmal. And all understanding in created light here behaves like the eye of a bat in the brightness of the sun. Nevertheless, the spirit is ever anew compelled and aroused by God and by itself to sound the depths of this touch, and to know what God is, and what this touch is.»<sup>850</sup>

«Die Vernunft und alles erschaffene Licht können hier nicht vorankommen. Denn die über allem schwebende göttliche Klarheit, welche dies verursacht, blendet alles erschaffene Sehen, weil sie unergründlich tief ist. Und allem, was in erschaffenem Licht verständlich ist, ergeht es nun wie dem Auge einer Fledermaus im Licht der Sonne. Dennoch wird der Geist immer wieder aufs neue durch Gott und durch sich selbst angetrieben und veranlasst, die Tiefen dieser Begegnung zu ergründen und zu erfahren, was Gott ist und was diese Begegnung ist.»<sup>851</sup>

848 Jan van Ruusbroec, *Van den blinckenden Stehen*, 621-28, Übers. v. Van Nieuwenhove 2003, S. 169.

849 Übersetzung von Bettina Preiswerk, 2012.

850 Jan Van Ruusbroec, *Opera Omnia III. b*, 1292-1301, Übers. v. Mommaers 2009, S. 38.

851 Übersetzung von Bettina Preiswerk, 2012.

Nichtsehen beziehungsweise Blind-Sein bedeutet bei *Meister Eckhart* Gott sehen: «Wenn die Seele blind ist und sonst nichts sieht, so sieht sie Gott, und das ist notwendig so.»<sup>852</sup>

Laut *Jean Gerson* ist das Verschliessen der Augen notwendig:

«Elle a tous ses sens de son corps comme clos et endormis et obscurcis à tout ce qui se fait par les mondains, et les a ouverts aux joyes des sains et des saintes.»<sup>853</sup>

«Alle Sinne ihres Körpers sind verschlossen und entschlafen und verdunkelt gegenüber allem, was das Weltliche veranstaltet; sie sind jedoch offen für die Freuden der Heiligen.»<sup>854</sup>

### Sehendes Nichtsehen

Nicht nur in den Illuminationen des *Liebertbrannten Herzens* wird die Wahrnehmung von Dunkelheit durch die spezifischen Mechanismen des Bildes nachvollzogen. Auch in den *Très Riches Heures* wird die Dunkelheitserfahrung sowohl inhaltlich als auch formal inszeniert: In der Szene des *Guten Hauptmanns* im *Tod Christi* (Abb. 2, S. 11) wird die Gotteserkenntnis in der Dunkelheit thematisiert, wodurch die Brücke zur mystischen Theologie geschlagen werden kann. «Sehen und Erkennen werden hier als Chiffren für die Erkenntnis des schlechthin Transzendenten»<sup>855</sup> inszeniert. Das Paradox der mystischen Gottesvorstellung besteht darin, dass gerade die Nichtsichtbarkeit Gottes dessen Präsenz garantiert, es handelt sich um eine Dunkelheit, die vom stärksten Licht bewohnt wird.<sup>856</sup>

Die inhaltlich thematisierte Spannung zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Gottes wird auf der Ebene der Wahrnehmung des Bildes nachvollzogen, indem die verhüllende Dunkelheit gleichzeitig durchsichtig ist. Durch das Schauen des dunklen Bildes soll der Betrachtende durch die Art und Weise des Vollzugs des Sehens selbst die Bedeutung der dargestellten Ereignisse nachvollziehen können. Auf komplexe Weise wird die Miniatur in die Dialektik des Verhüllens und Enthüllens eingebunden, doch sobald ein Vorgang des Enthüllens seitens des Betrachtenden geschehen ist, baut sich ein neuer des Verhüllens auf. Enthüllung und Verhüllung können so niemals vom Auge des Betrachtenden eingeholt werden, sie verselbständigen sich gleichsam in einer *unendlichen Matrix des Verbergens und Offenbarens*. Aufgrund der Dialektik dieser Vorgänge entzieht sich diese Miniatur einer eindeutigen Lesart oder Interpretation, indem die Sehvorgänge des Betrachtenden immer wieder zugunsten des Verhüllens unterlaufen werden. Diese Verquickung von Paradoxie, Sehen und Unendlichkeit findet sich auch in den Sehtheorien des *Nikolaus von Kues*. Die Fokussierung der frühen Nachtdarstellungen auf das Sehen beziehungsweise Nichtsehen findet darin eine Entsprechung.

Bei *Nikolaus von Kues* wird die bildlose Vision des reinen Sehens als Ideal konstituiert. Dort wo der Abyssus, die Stille und die Dunkelheit Gottes sind, gibt es keinen Platz für Bilder.<sup>857</sup>

In seiner komplexen Bildauffassung geht es darum, Gott durch den reinen

852 Meister Eckhart, Deutsche Werke 3, Predigt 71, Z. 15, in: Meister Eckhart, Die deutschen und lateinischen Werke, hg. v. Josef Quint, Bd. 3 Predigten, Stuttgart 2000, S. 229.

853 Jean Gerson, L'Oeuvre Française, Vol. VII, 1966, in: Jean Gerson, Œuvres Complètes, hg. v. Palémon Glorieux, 10 Bde., Paris 1960-73, S. 30.

854 Übersetzung von Bettina Preiswerk, 2012.

855 Ruh 1990, S. 65.

856 Max Milner, L'envers du visible. Essai sur l'ombre, Paris 2005, S. 38.

857 Hamburger 2000, S. 56.



Sehakt möglichst genau zu erfahren.<sup>858</sup> Durch die «Andacht der Form» wird die Medialität des Bildes bei *Nikolaus von Kues* aufs Äusserste gesteigert, indem sie selbst zum Gegenstand der Meditation wird.<sup>859</sup> Dadurch findet eine Verquickung von religiöser und ästhetischer Erfahrung statt, die sich im reinen Sehen vollzieht.<sup>860</sup>

Dieses «reine Sehen» im Sinne von *Nikolaus von Kues* kann in Bezug auf die Nachtdarstellungen fruchtbar gemacht werden. Letztere sind Ausdruck einer neuen Bildauffassung, die sich im frühen 15. Jahrhundert etabliert. Der Gedanke, dass man Gott gerade dann am nächsten ist, wenn man möglichst wenig von ihm sieht und damit weiss, lässt sich als ein Topos der christlichen Mystik von *Dionysios Areopagita* über *Meister Eckhart* bis hin zu *Nikolaus von Kues* verfolgen. Deshalb erstaunt es nicht, dass gerade im Spannungsfeld neuer Bilddiskurse und Bildtheorien, die sich im 15. Jahrhundert sowohl im Norden wie im Süden manifestieren und innerhalb von Theologie und Philosophie Fuss fassen, auch Bilder entstehen, welche auf paradoxe Weise das Nichtdarstellbare darstellen. Walter Haug spricht von der «Entwicklung einer philosophisch-theologischen Bildtheorie von *Dionysios Areopagita* bis zu *Meister Eckhart* und *Cusanus*».<sup>861</sup>

Die frühen Nachtdarstellungen zeigen Inhalte in Form von Bildlichkeit, aber in einer Art und Weise, die sich den Grenzen ihres Darstellungsvermögens bewusst ist, indem sie sich anhand der Dunkelheit und Monochromität an der Grenze von Sichtbarem und Unsichtbarem bewegt. Im Sinne der *Docta Ignorantia*<sup>862</sup> ist es möglich, über das Bild zu den mentalen Bildern zu gelangen, was dem Weg *per visibilia ad invisibilia*<sup>863</sup> gleichkommt. Damit wird gerade dem Medium Bild spezifische Evidenz- und Erkenntniskraft zugesprochen, worin dem Künstler eine wichtige Rolle als Mediator<sup>864</sup> zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt zukommt.

#### «Docta Ignorantia»<sup>865</sup>

Der Begriff der *Docta Ignorantia*, der kurze Zeit später in den theologischen und philosophischen Schriften des *Nikolaus von Kues* zum zentralen Angelpunkt seines Denkens erhoben wurde, liesse sich für ein Bild wie jenes des *Todes Christi* anführen. In jenem berühmten Brief an den Kartäusermönch Vinzenz von Aggsbach definiert er die *Docta Ignorantia* als Zusammentreffen von Wissen und Nichtwissen, als wissendes Nichtwissen, das weder den Intellekt noch den Affekt bevorzugt.<sup>866</sup>

Indem vehement auf das Nichtsehen verwiesen wird oder mentale Bilder durch die Miniatur angeregt werden sollen, wird in Analogie zu einem wissenden Nichtwissen ein *sehendes Nichtsehen* im Bild vor Augen geführt. Dieser äusserst paradoxe Vorgang nobilitiert und unterminiert das Medium der Malerei gleichzeitig, was auch in der Theorie der *Docta Ignorantia* in Bezug auf den Intellekt geschieht. Das Bild affirmiert gleichzeitig, in der Lage zu sein, etwas zu zeigen, was grundsätzlich im Medium der Sichtbarkeit nicht darstellbar ist.

Die Schriften *Nikolaus von Kues* gehen über das Paradoxon des wissenden

858 Lentes 2000, S. 42.

859 Ebd.

860 Lentes 2000, S. 42.

861 Haug 2003, S. 27.

862 Siehe Anmerkung 865.

863 Lentes 2000, S. 40.

864 Siehe Kapitel 5.5., S. 238.

865 Nikolaus von Kues, Philosophische und theologische Werke, Hamburg 2002, Bd. 1, De docta ignorantia I c. 26, N. 89, S. 112 f.

866 Hoyer 2000, S. 481.

Nichtwissens hinaus, indem sie Vorgänge des Sehsinns in metaphorischer Weise darauf beziehen. Zwischen diesen metaphorischen Beschreibungen von Sichtbarkeit in den mystischen Schriften sowie dem Vollzug des Sehens in den frühen Nachtdarstellungen bestehen auffällige Parallelen, was sich im Ausdruck «*videre in visibili invisibile*» des Nikolaus von Kues zeigt.<sup>867</sup> Die Schöpfung stellt damit ein Vermittlungsmoment im Offenbarungsgeschehen dar, wobei sie von Sichtbarkeit abhängt, weshalb der Mensch Gott als verborgen wahrnimmt.<sup>868</sup> Martin Thurner schreibt dazu:

«Der Mensch steigt von den sinnenfälligen Dingen zu den nur geistig erkennbaren auf, indem er die Konstitution der sichtbaren Werke auf das ihnen unsichtbar zugrundeliegende Ordnungsprinzip zurückführt.»<sup>869</sup>

Bei Nikolaus von Kues heisst es:

«Jenes Sehen nämlich, das ich auf Gott beziehe, ist nicht ein Sichtbares-Sehen, sondern ein Im-Sichtbaren-Unsichtbares-Sehen. Sobald ich erkenne, dass es wahr ist, dass niemand Gott gesehen hat, sehe ich Gott wahrhaft über allem Sichtbaren, als das Nicht-Andere von allem Sichtbaren.»<sup>870</sup>

Dieses «Schauen des Unsichtbaren im Sichtbaren» vollzieht sich im *Tod Christi* auf zwei Arten: Zum einen wird das Sehen selbst durch die Dunkelheit an den Rand des Sichtbaren geführt, wodurch Sichtbares und Unsichtbares ein paradoxes Verhältnis eingehen, das sich im Sehen des Bildes selbst erfüllt. Zum anderen wird das Unsichtbare durch die Aufforderung des Schliessens der Augen evoziert, wobei ersteres wiederum auf die vorausgehende Sichtbarkeit des Bildes angewiesen ist. Ähnlich verhält es sich mit dem cusanischen Denken zugrundeliegenden Grundaporie des religiösen Glaubensvollzugs, denn diese besteht darin, dass Gottes Offenbarkeit stets zusammen mit seiner Geheimnishaftigkeit erfahren wird.<sup>871</sup> Gott wird gesehen, weil in allem Sichtbaren nichts anderes als das absolute Sein praktiziert wird, und gleichzeitig wird er nicht gesehen, weil er als die Ursache in seinen sichtbaren Wirkungen unsichtbar bleibt.<sup>872</sup> Bei Nikolaus von Kues heisst es:

«Wende nun bitte deinen Blick auf das sinnlich wahrnehmbare Licht, ohne das kein Sehen mit den Sinnen möglich ist, und beachte, dass in jeder Farbe und in jedem sichtbaren Gegenstand kein anderer Grundbestand ist als das Licht, das auf verschiedene Weise in den verschiedenen Seinsweisen der Farben erscheint, und dass weder Farbe noch Gegenstand sichtbar und auch das Sehen nicht bestehen bleiben können, wenn das Licht fehlt. Die Klarheit des Lichtes als solches überragt aber die Sehfähigkeit des Gesichtssinnes. Man sieht es deshalb als solches nicht, aber es offenbart sich an den Dingen, die sichtbar sind, an dem einen klarer, weniger deutlich am anderen. Je klarer ein sichtbarer Gegenstand das Licht zur Erscheinung bringt, desto werthafter und schöner ist er. Das Licht aber enthält in sich eingefaltet die Klarheit und Schönheit aller sichtbaren Dinge und überragt sie noch. Das Licht offenbart sich in den sichtbaren Dingen nicht, um sich als sichtbares zu offenbaren, sondern vielmehr um sich als unsichtbares zu offenbaren, weil ja in den sichtbaren Dingen seine Klarheit nicht erfassbar ist. Wer nämlich die Klar-

867 Martin Thurner, *Gott als das offenbare Geheimnis nach Nikolaus von Kues* (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie 45), Berlin 2001, S. 155.

868 Ebd., S. 153.

869 Thurner 2001, S. 154.

870 Nikolaus von Kues, *De non-aliud* XXIII, in: Nikolaus von Kues, *Philosophische und theologische Schriften*, hg. v. Leo Gabriel, lat./dt., Bd. II, Wien 1966, S. 547.

871 Thurner 2001, S. 156.

872 Ebd., S. 157.

heit des Lichtes in den sichtbaren Dingen als unsichtbare Klarheit sieht, sieht sie wahrer.»<sup>873</sup>

Diese Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit lässt sich mit der Koinzidenzmethode der *Docta Ignorantia* verbinden, denn Gott, der in allem Sichtbaren als der unsichtbare Grund gesehen wird, wird als dasjenige bestimmt, was vor allem Sichtbaren und Unsichtbaren ist.<sup>874</sup>

«Der cusanische Grundgedanke der *docta ignorantia* als der für den endlichen Intellekt des Menschen einzigen und höchsten Möglichkeit, die unendliche göttliche Wahrheit auf nicht-erkennende Weise zu erkennen, erweist sich so seiner ursprünglichen Motivation und Intention entsprechend als philosophische Vermittlungsgestalt der Glaubenserfahrung Gottes als der Wesenseinheit von dunkler Geheimnishaftigkeit und lichter Offenbarkeit.»<sup>875</sup>

«Wir ziehen daraus den Schluss, dass die genaue Wahrheit im Dunkel unserer Unwissenheit in der Weise des Nichterfassens aufleuchtet. Das ist die belehrte Unwissenheit, die wir gesucht haben.»<sup>876</sup>

Anhand der Nachtbilder des *Liebtbrannten Herzens* sowie der *Très Riches Heures* konnte gezeigt werden, dass um 1400 an verschiedenen Orten sowie in unterschiedlichen Medien ähnliche Wahrnehmungsmuster bezüglich der dunklen Atmosphäre zum Ausdruck kommen.

Die Assoziation von Nacht und Tastsinn sowie die paradoxe Verquickung von Sehen und Nichtsehen stammen ursprünglich aus dem Bereich der christlichen Allegorie der Erfahrungstexte und damit aus dem religiös-mystischen Kontext. Wie gezeigt wurde, ist dies in der Handschrift des *Liebtbrannten Herzens* auf die Wirkungsmechanismen des Nachtbildes innerhalb eines allegorischen Romans übertragen worden. Das bedeutet, dass in Bezug auf die Wahrnehmung der nächtlichen Dunkelheit eine Art Säkularisierungsprozess stattfand, worin Aspekte einer ehemals religiösen nächtlichen Stimmung auf profane Gegenstände übertragen wurden. Wie bereits erwähnt, ist gerade am Hof *Renés von Anjou* ein starkes Interesse für die mystische Frömmigkeit im Rahmen der *Devotio Moderna* nachweisbar.<sup>877</sup> *René von Anjou* war überdies Herzog von Lothringen und somit auch geographisch dem Rheinland nahe.

### Geheimnis, Heiliges

Eine weitere Scharnierstelle zwischen den mystischen Texten und den frühen Nachtdarstellungen stellt die Assoziation von Geheimnis und Heiligem dar. Wie erwähnt, wird beispielsweise im *Tod Christi* das Rätselhafte durch die verschiedenen Mechanismen der Verhüllung thematisiert. Auf ikonografischer Ebene kommt die Verbindung von Heiligem und Geheimnis zum Beispiel in der Darstellung des Reissens des Tempelvorhangs zum Ausdruck, dessen Funktion es im *Alten Bund* war, das Allerheiligste, die Bundeslade, zu verhüllen.

Die uralte Assoziation von Geheimnis und Heiligem<sup>878</sup> partizipiert an der Vorstellung der Verbundenheit von Dunkelheit und Allerheiligstem. Christof Trepesch hat in Bezug auf den Reliquienkult des Mittelalters nachweisen können, dass die Dunkelgestaltung der Malerei aus dem Reliquienkult kam, denn die Reliquien wurden stets in Dunkelzonen präsentiert, da sie dem

873 Nikolaus von Kues, *De apice theoriae* N 8, Z. 14-29, in: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Werke*, Hrsg. v. Karl Borman, Bd. 4, Hamburg 2002, S. 9.

874 Thurner 2001, S. 162.

875 Ebd., S. 339.

876 Nikolaus von Kues, *De docta ignorantia* I c. 26, N. 89, in: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Werke*, Hrsg. v. Karl Borman, Bd. 1, Hamburg 2002, S. 113.

877 Bouchet 2010, S. 109-111.

878 Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle* Bd. 2 *Geheimnis und Offenbarung* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1998, S. 7.



Bereich des Numinosen angehörten.<sup>879</sup> Darin manifestiert sich laut Trepesch schon zu einem frühen Zeitpunkt ein *fascinosum tremendum*.<sup>880</sup> Auch in der Theorie findet sich diese Assoziation. *Alberti* empfiehlt beispielsweise Dunkelheit für Sakralräume, da sie die Andacht, Sammlung und Kontemplation fördere.<sup>881</sup>

*Nikolaus von Kues* beschreibt in Analogie dazu, wie sich der Mystiker an der Grenze von Sichtbarkeit bewegt, um so ins «allerheiligste Dunkel hineinzugleiten».<sup>882</sup>

### Atmosphärische Dunkelheit

Bei *Nikolaus von Kues* und anderen Mystiker kommt zudem die atmosphärische Wahrnehmung von Dunkelheit zum Ausdruck. Sie wird mit mit Verborgenheit, Schweigen, Dunkel, Nebel und Finsternis in Verbindung gebracht<sup>883</sup>, was in den Nachtdarstellungen ebenfalls zum Tragen kommt. Bei *Meister Eckhart* heisst es an einer Stelle: «Deus vero ipse absconditus est a nobis in nube et caligine. Et hoc est quod dictum est: ‚nubes et caligo in circuitu eius‘ (...)»<sup>884</sup>

Hierbei bezieht sich *Eckhart* auf die Geschichte von *Moses auf dem Sinai*, wobei er das Wort «Wolke» benutzt, das auf die atmosphärischen Qualitäten des Dunkels hindeutet. Dasselbe gilt für die Assoziation von *nebel* und *vinsternisse*.<sup>885</sup>

### Farbe

Eine weitere Parallele zwischen der visuellen Wahrnehmung von Dunkelheit seitens der mystischen Schriften sowie der frühen Nachtdarstellungen zeigt sich in Bezug auf die Beziehung von Licht und Farbe.

Andreas Prater ist der Meinung, dass die Art des Helldunkels, die Kontraststärke, das Prinzip der Farbgebung sowie der Farbauftrag für die Bildbedeutung relevant sind.<sup>886</sup> Zudem schreibt er, dass eine dumpfe, getrübe Gesamtfarbigkeit dem religiösen Sinn entgegenkommen kann.<sup>887</sup> Der dunkle Schleier kann deshalb in Bezug auf das monochrome Kolorit des *Todes Christi* in religiöser Hinsicht interpretiert werden. In Bezug auf die *Très Riches Heures* kann es durchaus sein, dass im Rahmen der mystischen Wahrnehmungstopoi von Dunkelheit gerade in der düsteren, trüben Farbigkeit jene religiöse Sinngebung ausgedrückt wird. Auch was die Wahrnehmung von Farbe beziehungsweise Monochromität angeht, gibt es Entsprechungen in den spätmittelalterlichen mystischen Schriften.<sup>888</sup> Die Absenz von Farbe in Bezug auf die Dunkelheit wird in den mystischen Schriften bei *Johannes Tauler* und *Meister Eckhart* thematisiert, wobei dies im metaphorischen Sinn auf die Kontemplation bezogen wird. *Meister Eckhart* hat sich zur Farblosigkeit geäußert. Er assoziiert in seiner Predigt «Qui audit me» die Einheit des Sehenden und Gesehe-

879 Trepesch 1994, S. 51.

880 Ebd., S. 100.

881 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. v. Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 38: «Die Fensteröffnungen sollen in Kirchen von bescheidener Grösse und weit oben angebracht sein, damit nichts als der Himmel zu sehen ist und weder die Zelebrierenden noch die Betenden von dem Gedanken an die Gottheit abgelenkt werden. Die Furcht, welche das Dunkel erregt, verstärkt durch seine Natur die Bereitschaft der Seele zur Anbetung; so fügt sich in hohem Masse zur Herrlichkeit ein dunkler Ernst.»

882 Haas 2004, S. 119

883 Ebd., S. 121.

884 Meister Eckhart, Lateinische Werke II, *Expositio Libri Exodi*, c. 20, v. 21, Z. 11 f., in: Meister Eckhart, Die lateinischen Werke, hg. v. Albert Zimmermann u. Loris Sturlese, Bd. 2, Stuttgart 1992, S. 195.

885 Johannes Tauler, Predigt 40, Z. 27,28, in: Die Predigten Taulers, hg. v. Ferdinand Vetter, Bd. 11, Dublin, Zürich 1968, S. 166.

886 Cencillo-Ramirez 2000, S. 142.

887 Ebd.

888 Siehe Kapitel 2.1. zu Monochromität, S. 93.

nen im Vorgang des Sehens und stellt zugleich als Voraussetzung dieser «mystischen Einheit» das «Leer-Sein» des Sehenden heraus:

«Soll mein Auge die Farbe sehen, so muss es ledig sein aller Farbe. Sehe ich blaue oder weisse Farbe, so ist das Sehen meines Auges, das die Farbe sieht – ist eben das, was da sieht, dasselbe wie das, was da gesehen wird mit dem Auge. Das Auge, indem ich Gott sehe, das ist dasselbe Auge, darin mich Gott sieht; mein Auge und Gottes Auge, das ist ein Auge und ein Sehen und ein Erkennen und ein Lieben.»<sup>889</sup>

*Johannes Tauler* hebt in seiner Predigt «Beati oculi qui vident quae vos videtis» zu Lk 10,23 die Bedeutung des geistlichen, inneren Betrachtens hervor:

«Der erste Sinn ist das geistliche Betrachten des grossen, wunderbaren Adels, indem die wunderbare Verwandtschaft (der Menschen mit Gott) und die Gott in den Grund der Seele gelegt hat. Dies gut und recht zu betrachten, bringt dem Herzen grosse Seligkeit.»<sup>890</sup>

Weiter betont *Tauler*, dass dieses Sehen nicht durch «Eigenwillen», selbst nicht durch Werke und Worte wie «fasten, wachen, beten» aus eigener Kraft zu erreichen sei. Vielmehr liege in diesem Willen «Schaden» und «Hindernis»:

«Der Wille bedeckt die Augen von innen so, wie wenn vor dem leiblichen Auge ein Fell oder eine Decke wäre und darum das Auge nicht sehen könnte. Darum muss das Auge ohne alle Farbe sein, damit es alle Farben sehen könne. Ebenso muss das innere Auge frei und ledig allen Wollens und Nichtwollens sein, wenn es unbehindert und in Seligkeit soll sehen können.»<sup>891</sup>

Eine Analogie zwischen ästhetischer und religiöser Erfahrung zeigt sich beispielsweise in Bezug auf die Beziehung von Licht und Farbe. Die ersten beiden Kapitel der vorliegenden Analyse haben deutlich gemacht, dass die frühen Nachtdarstellungen einem dezidierten Interesse der Maler für die Beziehung von Licht und Farbe entspringen, wobei das Augenmerk vor allem auf koloristischen Feinheiten bezüglich des Dunkels gerichtet war. Während in den frühen Nachtdarstellungen empirisch-wissenschaftliche Prinzipien wie beispielsweise die Beobachtung, dass die Farbe eine Funktion des Lichts ist, zu ästhetischen Prinzipien erhoben werden, reflektieren die mystischen Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts dieselben optischen Wahrnehmungen, die sie im metaphorisch-religiösen Sinn deuten.

Tilman Borsche hat in seinem Aufsatz zu Farbe und Licht bei *Niklaus von Kues* gezeigt, dass «Licht und Farbe letztlich immer nur als Bild oder Metapher thematisch werden».<sup>892</sup> Laut Borsche weicht *Nikolaus von Kues* insofern von der traditionellen theologischen Lichtmetaphorik ab, als er Licht nicht als Farbe, sondern als Bedingung oder Möglichkeit des Sehens und damit als Medium von Sichtbarkeit begreift, das jedoch selbst unsichtbar ist.<sup>893</sup>

«Die *lux corporalis*, in der unsere Augen alles andere (alle Farben!) sehen, die aber eben deshalb selbst nicht gesehen werden kann, ist Bild, Abbild (*similitudo*) eines anderen Lich-

889 Meister Eckhart, Predigt 12, «Qui audit me», in: Quint 1979, S. 214.

890 Tauler Johannes, Predigt 64, Z. 5-8, in: Die Predigten Taulers, hg. v. Ferdinand Vetter, Bd. 11, Dublin, Zürich 1968, S. 347.

891 Ebd., Z. 15-18, S. 348.

892 Tilman Borsche, Das Bild von Licht und Farbe in den philosophischen Meditationen des Niklolaus von Kues, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 164.

893 Borsche 2011, S. 165.

tes, des geistigen Lichtes (*lux intellectualis*).»<sup>894</sup>

### Das Licht ist Medium der Farben:

«Wie die Farbe nur durch die Vermittlung des Lichtes sichtbar ist, das heisst, wie die Farbe nur im Licht ihres Ursprungs zur Ruhe und zu ihrem Ziel aufsteigen kann, so kann auch unsere vernunftthafte Natur das Glück der Ruhe nur im Licht ihres vernunftthafte Ursprungs erreichen.»<sup>895</sup>

Grund und Bedingung des Sichtbaren sind zum einen das Auge, zum anderen das Licht.<sup>896</sup>

Entgegen der mittelalterlichen Vorstellung, dass Farben defiziente Formen des Lichts seien, definiert *Nikolaus von Kues* die Erscheinungsweise des Lichts in der Welt als Farbe.<sup>897</sup>

«So bestätigt uns die Erfahrung, dass, wenn ein Sonnenstrahl ein farbiges Glas durchdringt, die Luft farbig gesehen wird.»<sup>898</sup>

### Introspektion

Die Fokussierung auf Kontemplation, Meditation und Innerlichkeit, was ein Kerngebiet der spätmittelalterlichen Mystik darstellt, kommt sowohl in den religiösen Nachtbildern der *Très Riches Heures* als auch in profanen Darstellungen wie jenen des *Liebtbrannten Herzens* zum Ausdruck.

In *Ego Sum* (Abb. 1, S. 10) der *Très Riches Heures* wird das kontemplative Innehalten sowohl durch die Landschaft als auch durch die Figuren veranschaulicht. Christus hat sein Haupt leicht zur Seite geneigt, sein Haar fällt über die Schultern herab, und sein Blick senkt sich zur Erde. Einsamkeit und Schweigen drücken sich in seiner hoheitsvollen Gestalt aus, aber auch Demut gegenüber dem Willen seines himmlischen Vaters. Die karge, verlassene Landschaft, die Dunkelheit und die fahlen Farben nehmen diese Stimmung auf und zeugen von der Dramatik der Situation. Seine Gestalt drückt ein Innehalten, ein kontemplatives, fast resignatives Sein aus, angesichts der Passion, die ihm bevorsteht und die mit der Gefangennahme ihren Anfang nimmt.

Die Ruhe der Nacht zeigt sich metaphorisch in der Haltung seiner Gestalt.<sup>899</sup> Die melancholische, resignierte Haltung von Christus wird in der Figur Petri aufgenommen. In fast identischer Weise rafft er sein Gewand empor und zieht seinen Mantel über der Brust zusammen. In einer demütigen Verneigung wendet er sich Christus zu. Der Moment des Innehaltens, der Kontemplation, ja der Moment des Nichtseins, der Resignation wird durch das nächtliche Dunkel noch besonders hervorgehoben. Dies kann im Sinne der mystischen Vorstellung von Leere und dem Nichtsein Gottes gerade als Überfülle verstanden werden.<sup>900</sup> Dazu ein Zitat von *Johannes Tauler*:

«In diesem mitternächtigen Schweigen, indem alle Dinge in tiefster Stille verharren (...), da hört man dieses Wort Gottes in Wahrheit. Denn soll Gott sprechen, so muss du

894 Borsche 2011, S. 165.

895 Nikolaus von Kues, *De quaerendo deum*, N 20, Z. 4, in: Nikolaus von Kues, *Philosophische und theologische Schriften*, hg. v. Leo Gabriel, lat./dt., Bd. II, Wien 1966, S. 571.

896 Ebd., S. 170, 171.

897 Borsche 2011, S. 174.

898 Nikolaus von Kues, *Philosophische und theologische Schriften*, Hamburg 2002, Bd. 4, *Compendium*, c. 7, S. 26 f.

899 Meiss 1974, S. 172.

900 Seitter 2004, S. 113.



schweigen (...).»<sup>901</sup>

In einer negativen Synästhesie von optischem Dunkel, akustischem Schweigen und haptischer Leere manifestiert sich zudem die Präsenz des Numinosen.<sup>902</sup> Mit der Figur Christi könnte man in Anlehnung an Wolfgang Kemp's Terminologie der Rezeptionsästhetik von einer «Reflexionsfigur»<sup>903</sup> sprechen, die sich einerseits dem Betrachtenden als Identifikationsfigur anbietet und gleichzeitig das Geschehen im Bild reflektiert. Die Konzentration auf den Augenblick und die Dunkelheit sowie der nach innen gerichtete Blick der Hauptprotagonisten beziehen sich auch auf die Situation des Betrachtenden.

Die Stille und Einsamkeit der Nacht fördert den Zustand der kontemplativen Versenkung, aus dem heraus die Visionsgestalten in den ungreifbaren und diffusen Dunkelraum projiziert werden, der sich viel besser als der helle Tag für solche Projektionen eignet.<sup>904</sup> Die Stille der Dunkelheit der Nacht kommt dem Gefühl der Verlassenheit des Menschen entgegen, aber auch seiner individuellen Versenkung in die nächtliche Finsternis. Hier kann er leichter als am Tage die mystische Vereinigung mit dem Transzendenten erleben, die dem Empfinden der körperlichen Vereinigung mit dem Anderen so nahe kommt.»<sup>905</sup> Da es sich um ein Stundenbuch handelt, wäre es denkbar, dass der Maler die Nachtstücke speziell für die nächtlichen Gebete geschaffen hat, um die Kontemplation durch eine möglichst realistische Darstellung einer nächtlichen Stimmung anzuregen. «Nacht und Natur eignen sich in besonderer Weise als Zeit und Ort für die mystisch individuelle Gotteserfahrung.»<sup>906</sup>

Beim Blick Christi handelt es sich nicht nur um einen rein meditativen Blick ins Innere, sondern auch um einen eschatologischen Blick<sup>907</sup>, der um die Geschehnisse des weiteren Passionsverlaufs weiss. Die Vorwegnahme seiner Leiden zeigt sich im Gestus seiner Rechten, die auf seiner Seite liegt, wo die Wunde einst entstehen wird.<sup>908</sup> Durch die Dreizahl der künstlichen Lichtquellen, der Kometen und der Kreuzzeichen im Nimbus Christi wird auf die bevorstehende Kreuzigung verwiesen.<sup>909</sup>

Damit ist der Zusammenhang zur zweiten Dunkelheitsdarstellung der *Très Riches Heures* gegeben, denn in dieser Miniatur werden die Zeichen von *Ego Sum* erfüllt. Damit sind die beiden Miniaturen zeitlich aufeinander bezogen, womit die These gestützt werden kann, dass sie für eine Handschrift konzipiert wurden, und nicht als Einzelblätter funktioniert haben. Zur zeitlichen Abfolge in den *Très Riches Heures* schreibt Umberto Eco:

«Vergessen wir nicht, dass einige Bilderfolgen, zum Beispiel die der Passion, einen geradezu filmischen Rhythmus haben, eine kinohafte Dramatik mit brüsken Szenenwechseln je nach der Tageszeit, mit raschen Übergängen von Licht und Dunkel.»<sup>910</sup>

In der Illumination *Ego Sum* (Abb. 1, S. 10) wird das Gewicht der Darstel-

901 Johannes Tauler, Predigt 1, Z. 31-34, in: Die Predigten Taulers, hg. v. Ferdinand Vetter, Bd. 11, Dublin, Zürich 1968, S. 11.

902 Trebesch 1994, S. 104.

903 Brassat, Kohle 2003, S. 108.

904 Gassner 1998, S. 43.

905 Ebd., S. 44.

906 Ebd., S. 43.

907 Schmitt 2000, S. 17.

908 Meiss 1974, S. 172.

909 Cazelles 1984, S. 178.

910 Eco 2004, S. 116.

lung zudem auf den augenblicklichen Charakter des Moments des Niederfallens der Häscher gelegt. Viele Mystiker wie beispielsweise *Jan van Ruusbroec* begannen aufgrund des wechselnden Zeitbewusstseins<sup>911</sup> im Spätmittelalter, zunehmend über den Augenblick zu meditieren.<sup>912</sup>

Die Nachtdarstellungen des *Liebentbrannten Herzens* sind ebenso Ausdruck einer visuellen Kontemplation. Philippe Maupeu sieht beispielsweise in den Tag- und Nachtbildern des *Fortunabrunnens* (Abb. 14, 15, S. 38) verschiedene Niveaus der Fiktion verschränkt, wobei der Realraum sowie der Raum des Träumenden durch die Lanze voneinander abgegrenzt werden.<sup>913</sup> Da die Träume selbst nicht sichtbar sind, werden laut Maupeu Introspektion sowie ein innerer Blick angedeutet.<sup>914</sup> Diese Art von visueller Kontemplation assoziiert er mit der Bewegung der *Devotio Moderna*, aber auch mit *Petrarcas* Schilderung des *Mont Ventoux*:

«Die spirituelle Umwandlung findet im Innern durch die Konversion des Blicks statt. Abstieg sowie das Schreiben des Briefes geschehen während der Nacht. Das Auge schliesst sich nicht für eine Vision, sondern für ein innerliches Hören der Worte des Tages in der Ruhe der Nacht.»<sup>915</sup>

In Bezug auf das Medium Buch lässt sich zudem ausführen, dass eine Parallele zum Innerlichkeitstopos der spätmittelalterlichen Mystik besteht, indem die Nachdarstellungen zur Meditation und damit zur Lektüre des inneren Buches anregen sollen.<sup>916</sup> Gerade in der Verbindung von Herz und Buch in der Handschrift des *Liebentbrannten Herzens* zeigt sich laut Virginie Minet-Mahy die Nähe zu *Jean Gersons Theologia Mystica*, worin die Metapher des Buchs des Herzens erwähnt wird.<sup>917</sup>

## Zeit

In der spätmittelalterlichen Mystik zeigt sich zudem ein dezidiertes Bewusstsein für Zeitlichkeit und deren Assoziation mit bestimmten Lichtphänomenen des Tages sowie der Nacht. Die Tagzeitenmetaphorik wird bei Eckhart durch unterschiedliches Licht differenziert, wie beispielsweise verschiedene Helligkeiten und Lichteinstrahlungen, die Eckhart mit der Wirkung Gottes auf die menschliche Seele gleichsetzt.<sup>918</sup>

Dazu schreibt *Meister Eckhart*:

„Wenn man die Kreatur in ihrem eigenen Wesen erkennt, so heisst das eine Abenderkenntnis, und da sieht man die Kreaturen in Bildern mannigfaltiger Unterschiedenheit; wenn man aber die Kreaturen in Gott erkennt, so heisst und ist das eine Morgenerkenntnis, und auf diese Weise schaut man die Kreaturen ohne alle Unterschiede und aller Bilder entbildet und aller Gleichheit entkleidet in dem Einen, das Gott selber ist.“<sup>919</sup>

Dies leitet über zum nächsten Kapitel, worin der Aspekt der Zeitlichkeit der Nachtdarstellungen analysiert werden soll.

911 Siehe dazu Kapitel 5.4., S. 230.

912 Schneider 2011, S. 285.

913 Philippe Maupeu, «Regarder le temps». Temps et image dans le Livre du Cœur d'Amour Epris, in: Florence Bouchet (Hg.), René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480), Turnhout 2010, S. 130.

914 Ebd., S. 131.

915 Maupeu 2010, S. 133.

916 Minet-Mahy 2010, S. 110.

917 Ebd., S. 104.

918 Egerding 1997, S. 563.

919 Meister Eckhart, Deutsche Werke 5, Z. 12-17, in: Meister Eckharts Traktate, hg. v. Josef Quint, Stuttgart 1963, S. 116.

## 5 **Ars Sacra.** **Nacht und Zeitlichkeit**

Nacht und Zeit bilden den Bogen zwischen Anfang und Ende der vorliegenden Untersuchung, wobei Dunkelheit als negative Seite des Lichts verstanden wird. Die dialektische Struktur von Tag und Nacht, Licht und Dunkel, Sehen und Nichtsehen, Transparenz und Opazität, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wurde im Hinblick auf die frühen Nachtdarstellungen auseinandergesetzt. Diese Dialektik markiert zudem eine Form von zeitlicher Struktur. Was die Nacht für die Darstellung eines Bewegungs- sowie Zeitablaufs besonders attraktiv macht, ist der Umstand, dass sie verschiedene Lichtstimmungen hervorbringt, was in der Helle des Tages nicht derart intensiv geschieht. Die verschiedenen Manifestationen des Lichts unterstreichen die Sukzession der Zeit, während bei Tageslicht keine starken Veränderungen von Farbe und Form geschehen. Natürlich unterscheidet sich beispielsweise das frühe Morgenlicht von der gleissenden Mittagssonne, aber besonders interessant für die malerische Gestaltung der Zeit sowie für das Festhalten des Zeitflusses im Bild sind gerade die Übergangssituationen von Licht und Dunkelheit, weil hier die Veränderung des Augenblicks signifikant zum Ausdruck kommt.

Laut Rzepinska ist Dunkelheit in der Malerei als Zeitangabe zu verstehen. Sie hat eine realistische, temporale Funktion, wobei ihr ein neuer künstlerischer und psychologischer Wert zugebilligt wird.<sup>920</sup> Gerade die Wiedergabe der irdischen Nacht, wie sie in den frühen Nachtdarstellungen untersucht wird, hat einen starken Bezug zur Thematik der Zeit, die auch im religiösen Kontext des Spätmittelalters von besonderem Interesse ist. Dass die Stunden der Nacht mit ihren besonderen Lichtsituationen derart detailliert dargestellt werden, deutet darauf hin, dass das Interesse für die genaue Einteilung der Zeit über den Gebrauch der Stundenbücher hinausgeht. Anhand der frühen Nachtdarstellungen kann ein neues Zeitbewusstsein, das sich am Übergang zur Frühen Neuzeit in den Machtzentren Europas manifestiert, erörtert werden. Zeitlichkeit und Zeitbewusstsein sind sehr allgemeine Begriffe, die sowohl mentale Zustände, fokussierte Wahrnehmungen, Erfahrungen und Beobachtungen von Veränderungen bedeuten können.<sup>921</sup> Im Folgenden sollen die facettenreichen Beziehungen von Nacht und Zeit anhand der frühen Nachtdarstellungen diskutiert sowie im historischen Kontext verortet werden.

### 5.1. **Narrative Funktionen der Nacht in Bild- und Buchseitengestaltung**

In einem ersten Abschnitt sollen Illuminationen genannt werden, deren zeitliche Struktur von Tag und Nacht sich über mehrere Bilder innerhalb einer einzelnen Buchseite entfaltet. Einmal mehr genießt der *Tod Christi* (Abb. 2, S. 11) auch in Bezug auf die Frage nach Zeitstrukturen der Dunkelheit eine Vorrangstellung. Es handelt sich um das einzige bekannte Beispiel einer Nachtdarstellung, deren dunkle Atmosphäre in die Randzone der Buchseite

920 Maria Rzepinska, *Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background*, in: *Artibus et Historiae* 13/1986, S. 92.

921 Gerhard Dohrn-van Rossum, *Uhren, Glocken, und Zeitorganisation in der Vormoderne*, in: *Städtische Repräsentation*, hg. v. Nils Büttner, Thomas Schilp, Barbara Welzel, Bielefeld 2005, S. 59.



in Form der Clipei eindringt.

Die Leserichtung der Buchseite würde, wenn man dem Bibeltext folgt, vorgeben, dass zuerst die Medaillons von oben nach unten betrachtet werden, bevor man sich der Hauptminiatur zuwendet. Somit wäre das erste Bild für den Betrachtenden der *Astronom* im Clipeus oben rechts. Weiter wandert der Blick zum Clipeus mit der Darstellung des Reissens des Tempelvorhangs zu den Heiligen, die aus den Gräbern auferstehen, zur Kreuzigungsszene und am Schluss zu Gottvater im Himmel.

Der *Astronom* dient dem intensiv Schauenden, sich ins Gebet versenkenden Betrachtenden als Identifikationsmodell für die Kontemplation des Todes Christi. Der Blick des *Astronomen* kann nebst dem erwähnten «wissenschaftlichen Blick» auch als eschatologischer Blick<sup>922</sup> gedeutet werden, womit nicht die *Augen des Fleisches*, sondern die *Augen der Seele* zum Thema werden. Das Unsichtbare wird damit spirituell. Zwar wird dargestellt, wie der *Astronom* auf Gottvater blickt, doch dies dient nur als Appell an den Betrachtenden, über das Bild hinaus seinen Blick nach innen zu wenden. Zudem besteht keine Kontinuität zwischen dem Raum des *Astronomen* sowie jenem von Gottvater, indem durch die Rahmung, aber vor allem durch die Farbe deutlich gemacht wird, dass es sich um zwei verschiedene Realitäten handelt. Der *Astronom* sieht Gottvater nicht im wörtlichen, sondern im übertragenen Sinn, was mit Hilfe des Clipeus sowie der Monochromität der Farben unterstützt wird. Er sieht ihn in Form eines inneren Bildes.

Inigo Bocken hat in seinem Aufsatz *Imitatio und creatio bei Cusanus und Van Eyck. Die neue Bedeutung des Betrachters im 15. Jahrhundert* auf die neue Bedeutung des Betrachtenden in den Bildern von Jan Van Eyck hingewiesen.<sup>923</sup> Er interpretiert den Blick dieser innerbildlichen Betrachtenden vor dem Hintergrund der *Devotio Moderna* als gleichzeitig imitierendes sowie schöpferisches Sehen (*Imitatio et Creatio*).<sup>924</sup> In Nikolaus von Kues' *De Visione Dei* geht es um ein ständiges Wechselspiel zwischen Bild und Betrachtendem, und zwar einem, der am Entstehen des Bildes teilhat.<sup>925</sup> In ähnlicher Weise entfaltet sich «das ganze Spektrum des Sehens»<sup>926</sup> im *Tod Christi* der *Très Riches Heures*, wobei dem *Astronomen* im Sinne von Nikolaus Kues' Diktum «*Videre et videri coincidunt*» eine Schlüsselposition zukommt. Er schaut auf zu Gottvater, wird aber von Letzterem gleichzeitig gesehen. Zum Sehspektrum in dieser Illumination gehören die Themen von Sichtbarkeit, Unsichtbarkeit, Dunkelheit, Blindheit, Blendung, Verhüllung, Enthüllung, Transparenz, Diaphaneität, Licht, Farbe, Monochromität und Erkenntnis.

Durch diese Leserichtung, die mit der Identifikationsfigur des *Astronomen* beginnt, wird der Betrachtende in einen zeitlichen Ablauf eingebunden, in eine Art *Itinerarium mentis ad deum*. *Bonaventura* beschreibt den letzten Schritt des *Itinerarium mentis ad deum* als eine Art Transitus, der einen Übertritt ins Dunkel beinhaltet und damit eine beseelende Blendung.<sup>927</sup> Auch in *Seuses Vita* wird Blendung mit der «überlichte dunkle vinsterheit» assoziiert.<sup>928</sup>

922 Jean-Claude Schmitt, *L'imagination efficace*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von K. Krüger und A. Nova, Mainz 2000, S. 17.

923 Inigo Bocken, *Imitatio und creatio bei Cusanus und Van Eyck. Die neue Bedeutung des Betrachters im 15. Jahrhundert*, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «*Videre et videri coincidunt*». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 195.

924 Ebd., S. 201.

925 Ebd., S. 205.

926 Ebd., S. 206.

927 Sloterdijk 2007, S. 95.

928 Ebd.

Nicht zufällig werden die Szenen der beiden unteren Medaillons ausserhalb der Hauptminiatur dargestellt. Der Tod Christi bedeutet das Ende der Inkarnation, das Ende der Zeit und verweist damit auf die apokalyptische Endzeit. Die Clipei stehen ausserhalb der irdischen Zeit und verweisen anhand der apokalyptischen Motive auf die Jenseitigkeit der Zeit, nämlich auf die Auferstehung Christi. Im Johannesevangelium und damit auch im *Tod Christi* wird das Sehen zum Modus der eschatologischen Endgültigkeit, die geschichtsendigende Parusie vollstreckt sich im Sichtbarwerden des bis dahin verborgenen Gottes.<sup>929</sup> Deshalb wird der Blick des Betrachtenden vom *Astronomen* zu den apokalyptischen Momenten der Clipei bis hin zum Ende der Zeit, symbolisiert durch den Tod Christi, und schliesslich zu Gottvater im Himmel hingeführt.

Die Dialektik des Enthüllens und Verbergens bezieht sich in paradoxer Weise auf Gottvater und Christus. Der verborgene Gott wird im Sohn sichtbar. Dessen göttliche Natur wird durch den Schleier des Fleisches verborgen, im Moment des physischen Todes jedoch aufgelöst, wodurch die Göttlichkeit Christi enthüllt wird. Darauf verweist das Reißen des Tempelvorhangs. Während der Tod des Menschensohnes von Finsternis begleitet wird, weilt Gottvater in überzeitlichem, farbigem Licht.

Laut Michael Kapeller kann die Sonnenfinsternis während des Todes Christi als erste göttliche Legitimation des Todes Jesu gedeutet werden, indem sie als apokalyptisches Zeichen auf den Anbruch des Tages Gottes hinweist.<sup>930</sup> Innerhalb der christlichen Vorstellung von Zeit befindet sich Gott ausserhalb der Zeit, und erst mit der Erschaffung der Welt wird die Zeit als solche erschaffen. Der Jüngste Tag bedeutet das Ende der Zeit, sodass die Endzeit wiederum ausserhalb von Zeitlichkeit steht. Am Jüngsten Tag wird die göttliche Ordnung aufgehoben zugunsten der Helle des jüngsten Gerichts in Form einer alles überstrahlenden *Lux* Gottes.<sup>931</sup> Schon im Alten Testament wird darauf hingewiesen, dass der Jüngste Tag das Ende des Wechsels von Tag und Nacht bedeutet und die Finsternis der Nacht in Licht und Farbe verwandelt wird.<sup>932</sup> Indem Gottvater in Licht und Farbe dargestellt wird, wird er klar als Schöpfergott charakterisiert.

Die Wiedergabe von Gottvater und Christus führt zudem einige besondere Aspekte der Doppelnatur Gottes vor Augen. An dieser Stelle wird deutlich gemacht, dass Jesus als Mensch am Kreuz gestorben ist, dass aber seine göttliche Natur in Gottvater jederzeit präsent ist. Der Tod Gottes ist an sich schon als Aporie zu bezeichnen, weil Gott sich aber im Fleisch gezeigt hat, ist sein Sterben als Mensch legitim. Dieser schwierigen theologischen Problematik haben sich die *Brüder Limburg* bewusst gestellt, indem sie eine Bildform zu finden versuchten, die dem paradoxen und ausserordentlichen Charakter des Gedankens von Gottes Tod angemessen ist. Dafür wählten sie den spannungsvollen Kontrast zwischen Buntheit und monochromer Dunkelheit.

Da jegliche Erzählung dieses historischen Ereignisses nur fiktional sein kann, wird dies durch das entziehende Moment der Dunkelheit angedeutet.

Dies bedeutet, dass die Finsternis nicht Teil des Kosmos und der Zeit ist und deshalb wiederum auf die Transzendenz Gottes verweist. Der Tod Christi bringt das Chaos des ersten Tages auf die Erde zurück, wobei das Verschwinden der Sonne im Moment seines Todes nichts mit einer realen Sonnenfinsternis zu tun hatte.<sup>933</sup> In der farbigen Darstellung Gottvaters erfüllt sich der

929 Wandhoff 2008, S. 19.

930 Kapeller 2004, S. 49, (Am. 8.9)

931 Hille-Coates 2003, S. 35.

932 Sach. 14.7. bei Kapeller 2004, S. 44.

933 Ménager 2005, S. 21.

Gedanke der Endzeit, worin Zeit, Licht und Dunkel aufgehoben sein werden.

In diesem Zusammenhang ist auch die eschatologische Struktur der *Kreuzigungsgruppe mit Nebenszenen* (Abb. 62, S. 82) zu sehen. Wenn man das Bild zum ersten Mal betrachtet, fällt der Blick zuerst auf die Darstellung der Kreuzigung, die in einer Art Okular in den hellen Farben des Tageslichts dargestellt ist. Die Leserichtung des Bildes nimmt ihren Anfang hingegen in der Szene links oben, worin Christus auf dem Ölberg die Hände im Gebet zu seinem himmlischen Vater erhebt. Am Fusse des Hügels ist die nächste Station dargestellt, als Christus die Jünger vergeblich aus ihrem sündhaften Schlaf zu erwecken versucht. Auf geschickte Art und Weise verbindet der Maler die Atmosphäre der Abenddämmerung mit der dunklen Nacht auf der rechten Seite der Illumination.

Laut Gernot Böhme ist die Dämmerung selbst diffus, sie senkt sich von oben herab und hat wie kein anderes Phänomen der Dunkelheit die Tendenz zum Totalen, Räumlichen und Atmosphärischen.<sup>934</sup> Sie löst den Dingcharakter der Dinge auf und nimmt schemen- und traumartige Züge an<sup>935</sup>, was der *Meister der Maria von Burgund* virtuos im Bild nachvollzieht.

Die Landschaft im unteren Teil der Miniatur gibt drei Stufen von Nacht wieder, deren tiefste Dunkelheit in der Gefangennahme Christi kulminiert. Die dreistufige Entwicklung der Dunkelheit im unteren Bereich deutet auf die absolute moralische Verfinsterung der Szene des Judaskusses hin. Zu Beginn bittet Christus Gottvater um Erlass der Leiden, in der Szene mit den Jüngern weist der kontemplative, in sich gekehrte Gestus Christi bereits auf das Akzeptieren des Willens seines himmlischen Vaters hin. Das schwindende Abendlicht während des Gebets deutet auf das Abnehmen der Hoffnung, auf die Aufhebung der Leiden des Gottessohns hin. In der Szene des Verrats herrscht tiefste Finsternis, um die Ungeheuerlichkeit des Geschehens zu unterstreichen. Christus ist in allen drei Szenen in ruhiger, kontemplativer Haltung mit nach innen gekehrtem Blick dargestellt.

Die unsichtbaren Bilder, die in seinem Innern entstehen, werden mit Hilfe des Okulars sichtbar gemacht. In vergrössertem Massstab wird der tote Christus am Kreuz gezeigt, der von Maria und Johannes beweint wird. Das Bild der Kreuzigung ist keine «realistische» Wiedergabe der Todesstunde Christi wie in den *Très Riches Heures*, sondern eine Art Vision, die auf die Erlösung der Menschheit durch den Tod Christi anspielt. Die Endzeit, die nach dem Erlösungstod Christi anbricht, befindet sich ausserhalb der irdischen Zeit und damit ausserhalb des Wechsels von Tag und Nacht. Durch die formale Abgrenzung des Okulars sowie durch die differenzierte Einsetzung von Licht und Dunkelheit macht der Maler deutlich, dass es sich um ein *mentales Bild* dessen handelt, was Christus während der einzelnen Stationen der Passion kontempliert. Am Ende aller Tage wird es keine Finsternis mehr geben, sondern der Mensch wird mit Gott in ewigem Licht vereint sein:

«Und es wird keine Nacht mehr sein, und sie bedürfen keiner Leuchte und nicht des Lichts der Sonne; denn Gott der Herr wird sie erleuchten, und sie werden regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.»<sup>936</sup>

## 5.2. Stufen- und Schwellenbild. Prozessualität des Nächtlichen

934 Böhme 2004, S. 101.

935 Ebd.

936 Off. 22,5.



Während im vorangegangenen Kapitel die Beziehung von Nacht und Zeit hinsichtlich der einzelnen Buchseite diskutiert wurde, soll im Folgenden auf die Funktion der Nachtdarstellungen innerhalb des Zusammenhangs der Handschriften eingegangen werden.

Sowohl bei *Barthélemy d'Eyck* als auch bei *Simon Bening* ist ein einzigartiges Interesse für den Wechsel von Tag und Nacht sowie für die spezifischen Lichtstimmungen der einzelnen Stunden des Tages und der Nacht zu finden. Die Darstellung der Dunkelheit hat innerhalb der Handschriften des *Liebenentbrannten Herzens* (Abb. 13–18, S. 38–39) sowie des *Stundenbuchs Albrechts von Brandenburg* (Abb. 69–76, S. 104–105) die Funktion, die Sukzession der Narration zu unterstützen.

### Bildpaare

In Anlehnung an die Texte der spätmittelalterlichen Stundenbücher werden bei *Barthélemy d'Eyck* die einzelnen Stunden und Zeiten des Tages thematisiert. Er hat im *Liebertbrannten Herzen* wohl jede spezielle Lichtstimmung des Tages sowie der Nacht abgebildet, indem er die Morgen- und Abenddämmerung, den helllichten Tag, die frühen Morgenstunden, aber auch die tiefdunkle Nacht darstellt. Zudem berücksichtigt er den Unterschied zwischen natürlichem und künstlichem Licht bei Nacht im Innen- und Aussenraum. König sieht die Handschrift auf Bildpaare hin strukturiert, die sich durch Nähe, Ferne, Vorher und Nachher gegensätzlich aufeinander beziehen.<sup>937</sup>

Mit dem zeitlichen Aspekt in der Miniatur des *Brunnens der Fortuna* (Abb. 14, S. 38) haben sich verschiedene Autoren auseinandergesetzt. König sieht in diesem sowie im darauf folgenden Tagbild ein «inhaltliches Diptychon», das ähnlich wie die Miniatur *Ego Sum* und die *Ankunft bei Pilatus* der *Très Riches Heures* miteinander verknüpft sind.<sup>938</sup> Laut König ist im *Liebertbrannten Herzen* die Verbindung der beiden Bilder noch enger wegen des zeitlichen Wechsels am selben Schauplatz, wobei die karge Bildinformation des Nachtbildes erst im Tagbild aufgeklärt wird.<sup>939</sup> Die Nachtbilder haben somit die Funktion, spezifische Zeiträume zu definieren. Verhüllen und Enthüllen sind eng mit dem zeitlichen Ablauf der Narration innerhalb der Handschrift verbunden.

So ist es beispielsweise nicht möglich, die Stele im hinteren rechten Bildgrund genau zu erkennen. Erst auf der nächsten Seite wird sie im Tagbild durch das helle Licht der Morgensonne als Brunnen der Fortuna sicht- und damit auch erkennbar.<sup>940</sup> Ein weiterer Erkenntnisakt erfolgt mit Hilfe des hellen Tageslichts: Auf dem Brunnen ist eine Schrift in goldenen Lettern zu sehen, die von *Cœur* aufmerksam gelesen wird. Damit werden sowohl für den Lesenden sowie für den Protagonisten der Geschichte wichtige Informationen enthüllt. Falls aus der goldenen Schale, die am Brunnen mit einer Kette festgemacht ist, getrunken wird und dabei Wasser verschüttet wird, entsteht ein Unwetter. So geschah es auch in der Nacht zuvor, denn *Cœur* hatte Durst und trank vom Brunnen, konnte aber wegen der Dunkelheit der Nacht die Warnung nicht lesen. Nachdem er Wasser verschüttet hatte, entstand ein furchtbares Gewitter, vor dem *Cœur* und *Désir* Zuflucht unter der Zitterpappel suchten.

Erst im Nachhinein wird deshalb für den «Leser-Betrachter» klar, dass die Nachtszene die feuchte, dunstige Atmosphäre nach dem Gewitter wiedergibt und der Himmel und an einigen Stellen aufklart, während die dunklen Regenwolken langsam weiterziehen. Somit wird hier Dunkelheit konsequent als verhüllendes Element aufgefasst, was auf verschiedenen Ebenen von Text

937 König 1996, S. 158.

938 Ebd., S. 138.

939 Ebd.

940 Ebd.

und Bild reflektiert wird. Maupeu schreibt zu dieser Bildsequenz, dass das Bild sich mit der Lupe des Textes lese und erschliesse.<sup>941</sup>

Die tiefe Dunkelheit der Nacht kommt nur im Bild des *Brunnens der Fortuna* vor, die übrigen Nachtdarstellungen im Aussenraum weisen Halbdunkelheiten auf wie beispielsweise die *Klause des Einsiedlers* (Abb. 16, S. 38). Die Sensibilität des Malers für spektakuläre Lichteffekte in Kombination mit nächtlicher Dunkelheit sowie das Einfangen der Stimmung dieses Augenblicks zeigt sich einmal mehr in dieser Illumination. Laut Philipp Lebaud gelingt es *Barthélemy d'Eyck*, den «reichen und prächtigen Aspekt des Sonnenuntergangs, aber auch die flüchtige und melancholische Stimmung des Vergehens des abendlichen Lichts einzufangen».<sup>942</sup>

*Barthélemy d'Eyck* setzt diese Abendstimmung bewusst gegen das vorherige Bild, worin der Moment vor Sonnenaufgang dargestellt ist. Die Sonne ist noch nicht sichtbar, auf den Hügeln im Hintergrund liegen die letzten Schatten der Nacht, aber der Himmel über dem Horizont ist bereits so hell, dass Farben und Formen perfekt sichtbar sind.

Auch der letzten Nachtszene der *Liebesinsel* (Abb. 18, S. 39) geht wiederum eine Tagszene mit der *Einschiffung zur Liebesinsel* (Abb. 17, S. 39) voran. Aufgrund der extrem kurzen Schatten und der hellen und leuchtenden Farben kann davon ausgegangen werden, dass es sich um die Mittagsstunde handelt, in der das Licht am hellsten ist. Als Kontrast dazu erscheint die Miniatur der *Liebesinsel* auf der folgenden Seite in tiefer Nacht. Es ist wohl jener Moment der Nacht festgehalten, in dem noch Dunkelheit herrscht und der sternbedeckte Himmel dunkelblau leuchtet, in dem aber das Licht der Sonne durch den helleren Streifen über dem Horizont ahnbar wird. *Barthélemy d'Eyck* muss die einzelnen Stunden der Nacht und des Tages bezüglich Lichtstimmung so eingehend studiert haben, dass er in der Lage war, feinste Nuancen und Details des Wechsels von Licht und Finsternis festzuhalten. Dieses Interesse für die Übergänge, Bewegung, diffuses Licht, das weder ganz der Nacht noch dem Tag zuzuschreiben ist, sondern irgendwo in der Schwebe bleibt, ist Ausdruck einer höchst differenzierten Wahrnehmung von Zeit und Zeitlichkeit.

Gerade die Übergänge zwischen Tag und Nacht, aber auch die Parallelführung zwischen finsterner Nacht und hell leuchtendem Tageslicht eignen sich in besonderer Weise, um im Medium des Buches präsentiert zu werden. Zeitliche Abläufe können in Form von Bilderfolgen durch das Umblättern der Seiten visualisiert werden. Während die mittelalterliche Malerei die Einheit von Zeit und Ort innerhalb eines einzigen Bildes oftmals missachtete, bietet das Buch eine Möglichkeit, Zeitabschnitte im Zusammenhang zu präsentieren. Die einzelnen Bilder sind aufeinander angewiesen, denn ein Bild allein kann nur einen Moment wiedergeben, der simultan und total eine Realität zeigt. Durch die Buchform kann die Einheit von Zeit und Ort der einzelnen Bilder gewahrt werden, was der illusionistischen Gestaltung der Narration sehr entgegenkommt.

Indem die Nachtbilder mit den Tagbildern im Verbund stehen, werden sie als sogenanntes «Schwellenbild»<sup>943</sup> konzipiert. Sie provozieren das Weiterblättern des Betrachtenden, indem sie den Blick versperren, Dinge verunklären

941 Maupeu 2010, S. 126.

942 Marie Thérèse Gousset, *Le Cœur d'Amour Epris*, Faksimilausgabe des Codex Vindobonensis 2597 d. Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Paris 1981, S. 80.

943 Steffen Bogen, *Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern*, voraussichtlich 2013.

und im Dunkeln lassen. Das sinnfälligste Beispiel dafür wäre der Übergang der Miniatur der *Rast am Brunnen der Fortuna* zum Tagbild des *Sonnenaufgangs am Brunnen der Fortuna* (Abb. 14, S. 38).

Das Schwellenbild beinhaltet, dass der Betrachtende aufgrund der Bildwahrnehmung nicht mit den Augen auf dem Bild ruht, sondern dazu ange-regt wird, den Bildraum durch einen physischen Vorgang im Raum weiter auszudehnen, damit das Bild seine volle Bestimmung entfalten kann. Das Umblättern der Seiten ist durch die Buchform sowie durch den Text und die Bildfolge bereits vorgegeben. Dass einzelne Informationen des einen Bildes erst durch das Umblättern und die Betrachtung einer weiteren Illumination erschlossen werden können, markiert wiederum ein Moment des zeitlichen und räumlichen Übergangs, der sich in der performativen Leistung des Betrachtenden manifestiert.

Barthélemy d'Eycks Nachtbild des *Brunnens der Fortuna* ist beispielsweise ohne die Tagbilder nicht vollständig lesbar. Dieses *vergleichende Sehen* ist dem Bild inhärent und soll im Folgenden dargelegt werden. Im Nachtbild ist beispielsweise nicht auf Anhieb klar, was die schneckenförmige Form in Gold am Hals von *Franc Vouloir* bei Tag darstellt. Wenn man nun eine Seite zurück-blättert, wird im Tagbild erkennbar, dass es sich um die Halfterung aus Gold am Zaumzeug der Pferde handelt. In Folio 5 Verso lassen sich weitere Details beim Sattel des Pferdes von *Cœur* finden, die im Nachtbild nicht klar zu erken-nen sind. So muss sich der aufmerksame Lesende beispielsweise daran erin-nern, wie die Pferdedecke des Pferdes von *Cœur* mit dem Herzsymbol verziert ist, um sie im Nachtbild wiederzuerkennen. Wie König bereits ausgeführt hat, wird im Tagbild des *Sonnenaufgangs am Brunnen der Fortuna* (Abb. 15, S. 38) vieles, was im Nachtbild unkenntlich war, sichtbar.<sup>944</sup> So beispielsweise der Brunnen der Fortuna mit der goldenen Schale oder der auf dem Boden lie-gende Schild von *Cœur*. Details wie das Rot der Riemen werden im Nachtbild in Bezug auf Sättigung und Helligkeit stark reduziert.

Das vergleichende Sehen, das durch das Nachtbild notwendig wird, spielt auf das Geheimnisvolle und Rätselhafte der Nacht an, indem Verbor-genheit explizit im Bild dargestellt wird. Dergleichen Nachtdarstellungen könnte man nach Assmann als «konstruktive Geheimnisse»<sup>945</sup> bezeichnen. Dabei handelt es sich, nebst den «substantiellen» und «strategischen» Geheimnissen, um eine dritte Form derselben, wobei sich das Geheimnis im Blick des neugierigen Betrachtenden konstituiert.<sup>946</sup> Laut Assmann kann der Schleier zur Offenbarung spiritueller Geheimnisse wirksam werden, indem er gleichzeitig in dialektischer Spannung offenbart und verbirgt.<sup>947</sup> Dabei bleibt die Offenbarung immer vom Geheimnis bestimmt und somit niemals in Klartext übersetzbar.<sup>948</sup> In ihren Studien zum Geheimnis haben Jan und Aleida Assmann darauf hingewiesen, dass Geheimnis und Offenbar-ung nicht als Gegensatz aufzufassen sind, sondern dass Offenbarung sowohl im Modus des Geheimnisses als auch der Veröffentlichung themati-siert werden kann.<sup>949</sup>

Die Augen des Betrachtenden werden in das reizvolle Spiel von Verhüllen

944 König 1996, S. 138.

945 Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle* Bd. 3 *Geheimnis und Neugierde* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1999, S. 7.

946 Ebd.

947 Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle* Bd. 2 *Geheimnis und Offenbarung* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1998, S. 11.

948 Ebd., S. 9.

949 Ebd.



und Enthüllen einbezogen, indem Tag- und Nachtbilder vergleichend betrachtet werden müssen. Die Rätsel der Nacht werden sowohl vom Text als auch von den Tagbildern aufgeklärt mit Hilfe des vergleichenden Sehens. Hier koinzidiert der Blick des Lesenden mit jenem von *Cœur*, was Christian Freigang mit dem Begriff des «Lesers als Betrachter» beschrieben hat.<sup>950</sup>

### Text - Bild

Wie bereits erwähnt wurde, müssen die einzelnen Nachtbilder immer im Rahmen des «Gesamtkunstwerks» von Text und Bild gesehen werden, da zwischen beiden ein starker Bezug besteht. Während andere Nachtdarstellungen im Rahmen eines Paragone zwischen Schrift und Bild oder aber zwischen Skulptur und Malerei diskutiert werden können, ist für die Handschrift des *Liebtbrannten Herzens* die Thematik des Wettstreits eher unangebracht. Viel eher ergänzen sich Bild und Text im Sinne eines gegenseitigen Erhellens und Erweiterns und sind nicht auf mediale Konkurrenz angelegt.

Dies lässt auf eine intensive Zusammenarbeit zwischen Dichter und Maler, sprich zwischen *René von Anjou* und *Barthélemy d'Eyck*, schließen. Ferré spricht von einer «profunden Reflexion Renés über die Visualisierung seiner Texte», was in der Verschränkung von Bild und Text bezüglich der Zeitlichkeit zum Ausdruck kommt.<sup>951</sup> Dass enge oder gar freundschaftlich-humorvolle Beziehungen zwischen den Künstlern und den Auftraggebern im Rahmen des Mediums Buchmalerei bestanden haben, ist für den *Herzog von Berry* und die *Brüder Limburg* überliefert. Anlässlich des Neujahrs haben die Brüder dem Herzog einst ein falsches Stundenbuch in Form eines illusionistisch bemalten Holzstücks geschenkt, was in den Inventaren von 1416 überliefert worden ist.<sup>952</sup> Zudem sind in den Inventaren kostbare Geschenke erwähnt, die der *Herzog von Berry* sowie die *Brüder Limburg* sich gegenseitig machten, wodurch auf eine intime Beziehung zwischen Auftraggeber und Maler geschlossen werden kann.<sup>953</sup> Warnke spricht im Zusammenhang der „privilegierten Nähe des Künstlers zum Herrscher“ von der „höheren, aus besonderen Gnaden genährten, mit universaler Kompetenz begabten, aussergewöhnlichen Tätigkeitsform“ des Hofkünstlers.<sup>954</sup>

### Dämmerung

In ähnlicher Weise, wie es bei *Barthélemy d'Eyck* der Fall war, interessiert sich *Simon Bening* im *Stundenbuch Albrechts von Brandenburg* (Abb. 69–76, S. 104–105) in besonderem Masse für die verschiedenen Lichtstimmungen bei Nacht, indem er unterschiedliche Grade von Helligkeit sowie verschiedene Stunden der Nacht darstellte. Während das *Liebtbrannte Herz* eher auf Bildpaare mit Tag und Nacht hin angeordnet ist, geht es bei *Bening* eher um die lineare zeitliche Strukturierung der Nacht.

*Benings* Folge von Nachtdarstellungen im *Stundenbuch Albrechts von Brandenburg* beginnt mit dem *Gebet am Ölberg* (Abb. 69, S. 104), das bei Dämmerung stattfindet, was durch den bewölkten Himmel, der noch nicht das dunkle Blau der Nacht angenommen hat, angedeutet wird. *Benings Gebet am Ölberg* vergegenwärtigt jenen seltsamen Schwebezustand zwischen Licht und Dunkelheit, da die Sonne bereits untergegangen ist, aber ihr Licht immer noch derart wirksam ist, dass die Farben und Formen des Tages erkennbar bleiben

950 Maupéu 2010, S. 126.

951 Ferré 2010, S. 120.

952 Guiffrey 1894, S. 265: «Item, un livre contrefait d'une pièce de bois peinte en semblance d'un livre, où il n'a nuls feuillets ne riens escript; couvert de veluiau blanc, à deux fermouers d'argent dorez, esmailliez aux armes de Monseigneur; le quel livre Pol de Limbourg et ses deux freres donnerent à mondit Seigneuer ausdictes estrainnes mil CCCC et X.»

953 Niessen 2005, S. 20.

954 Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des Modernen Künstlers, Köln 1996, S. 11.

und die Schatten der Nacht nur allmählich wachsen. Das Weiss-Grau der Wolken scheint mit dem subtil aufkommenden, tiefen Blau der Nacht zu verschwimmen. Zwischen den Wolkenmassen leuchtet der Mond verhalten auf, denn das fahle Licht der Dämmerung bietet noch keinen extremen Kontrast zu seinem Glanz. Die Szene im Vordergrund des ersten Nachtbildes zeigt die Farben des Tages, die nicht mehr vom Licht der Sonne getroffen werden, sondern im unbestimmten Licht der Dämmerung zu sehen sind. Die Farbigkeit ist weder als gänzlich bunt und hell noch als monochrom und düster zu bezeichnen. *Bening* gelingt es, das neutrale Licht und das Kolorit der Dämmerung wiederzugeben. Nur die Berge und die Stadt im Hintergrund haben bereits die dunkelblaue Farbe der heraufziehenden Nacht angenommen, womit *Bening* die sogenannte Luftperspektive vergegenwärtigt, worin die Tiefenraumverdunkelung der Landschaft bei Einbruch der Nacht vollzogen wird.

Wie Gernot Böhme in seinem Aufsatz zum Dämmerungsbild ausgeführt hat, ist gerade der prozesshafte Charakter der Dämmerung für den Maler oder den Fotografen in einem Bild nicht darstellbar oder nur sehr schwer zum Ausdruck zu bringen.<sup>955</sup> «Das Bild kann nur eine Phase der Dämmerung zeigen, nicht aber die Dämmerung selbst.»<sup>956</sup>

Deshalb ist das Buch, das sich aus einzelnen Bildern zusammensetzt, die ideale Lösung, um den zeitlichen Ablauf und den Prozess des Schwindens des Lichts im Medium des Bildes festzuhalten. Die Fokussierung auf den zeitlichen Ablauf der einzelnen Szenen kommt dadurch zum Ausdruck, dass *Bening* die Momente der Passion, die in anderen Darstellungen oft zu einem Bild zusammengezogen werden, auf drei Bilder verteilt, nämlich Verrat, Gefangennahme und Flucht der Apostel. Der Verbund von Bildern ermöglicht das Nachvollziehen der allmählichen Veränderung der Lichtsituation. Die Dynamik der Dämmerung besteht im Schwinden des Lichts und in der Ausbreitung der Dunkelheit, wobei jedes Bild nur eine Phase, nicht aber die Dämmerung an sich darstellt.<sup>957</sup>

In der folgenden Nachtszene wird der *Judaskuss* (Abb. 70, S. 104) dargestellt, der im Gegensatz zum vorherigen Bild in tiefer Nacht geschieht. Im *Judaskuss* ist der Himmel nun in Form eines heterogenen, dunklen Nachtblaus wiedergegeben, wodurch die Glanzlichter der Fackeln und Laternen wahrnehmbar werden. *Bening* vollzieht anhand der Nachtdarstellungen dieser Handschrift nicht nur den subtilen zeitlichen Wechsel zwischen den verschiedenen Stunden und Lichtstimmungen der Nacht, sondern auch den Ortswechsel, wobei es sich um verschiedene Orte innerhalb derselben Landschaft handelt. Damit wird die Sukzession der Handlung sowohl durch die örtliche als auch durch die zeitliche Verschiebung und Variation besonders hervorgehoben. Somit kann man sich vorstellen, dass die Passion Christi innerhalb eines örtlichen und zeitlichen Kontinuums abläuft, nämlich während einer einzigen Nacht und innerhalb eines zusammenhängenden Landschaftsraumes.

Während der *Judaskuss* in tiefster Nacht dargestellt wurde, werden die nachfolgenden Szenen der *Gefangennahme* (Abb. 71, S. 104) sowie der *Flucht der Apostel* (Abb. 72, S. 104) unter veränderten Lichtverhältnissen wiedergegeben. Vor allem anhand des nächtlichen Himmels wird deutlich, inwiefern die Nacht voranschreitet. In der *Gefangennahme* sowie in der *Flucht der Apostel* sind die letzten Stunden der Nacht dargestellt, worin bereits das Licht des Morgens anklingt. In der *Gefangennahme* kündigt sich das Licht der Sonne bereits

955 Böhme 2004, S. 98.

956 Ebd.

957 Ebd., S. 106.

an, indem auf der Folie des blaugrauen Nachthimmels rosa-weiße Wölkchen sichtbar werden, wodurch die Landschaft im Vordergrund bereits als dunkelgrün wahrnehmbar wird, während die Hügel im Hintergrund immer noch in dunkles Nachtblau getaucht sind.

Auch die Lichtwirkung der künstlichen Lichtquellen wird in den verschiedenen Miniaturen differenziert, indem die Fackeln in tiefster Nacht hellgelb leuchten und ihr Schein prominent und fragmentarisch auf den Oberflächen auftritt. In den frühen Morgenstunden hingegen wird ihr Licht eher als rötlich wahrgenommen und verteilt seinen Schein gleichmässig in der Landschaft, sodass einzelne Stellen nicht mehr betont werden. *Bening* führt vor Augen, dass tiefe Nacht mit extremerem Helldunkel einhergeht, während in den Stunden der Dämmerung ein unartikulierte, neutrale Licht herrscht. Er differenziert subtil zwischen den einzelnen «Nachtdunkelheiten».

Während die meisten Nachtdarstellungen im 15. Jahrhundert in die traditionelle Buchseitengestaltung eingebettet sind, zeigt sich im *Stundenbuch Albrechts von Brandenburg* eine neue Buchseitengestaltung für die Nachtdarstellungen. Die Miniaturen sind so gross, dass sie fast die ganze Seite einnehmen. Traditionelle Elemente der Buchseite wie *Bas-de-Page*, Rahmenwerk sowie Textfelder fehlen hier gänzlich. Auch die Art des Rahmens verweist auf eine neue Auffassung des Mediums Bild, denn es wird überall derselbe illusionistische Rahmen in Gold aufgemalt, der stark an die zeitgenössischen Rahmen von Tafelbildern erinnert. Nicht nur bezüglich der Formate folgen diese Nachtdarstellungen den Vorgaben der Tafelmalerei der Zeit, sondern auch was die Ikonografie, die Komposition sowie die Art des Illusionismus betrifft. Während die *Brüder Limburg* und *Van Eyck* die Nachtminiaturen relativ fernsichtig konzipiert haben, rücken die Szenen in den Bildern *Simon Benings* extrem nahe an den Augenpunkt des Betrachtenden heran, was in den meisten Nachtdarstellungen im Medium des Tafelbilds des ausgehenden 15. Jahrhunderts ebenfalls zu beobachten ist.

Der wohl entscheidendste Unterschied zu den Nachtdarstellungen der *Très Riches Heures* und des *Liebentbrannten Herzens* liegt darin, dass *Bening* möglichst viel im Bild zeigen will, während erstere bewusst mit Verunklärung und Entzug von Sichtbarkeit experimentiert haben. Auch hier zeigt sich, dass keine lineare Entwicklung in Bezug auf Sehen und Nichtsehen im dunklen Bild stattfindet. Dies führt nebst der genauen Fokussierung auf die Zeit zu einer Amplifizierung des Erzählens im Bild, wobei grosser Wert auf die detailreiche Beschreibung der jeweiligen Lichtsituation gelegt wird.

### 5.3. Augenblick und Dauer: Nachtstimmungen

Der Fokus auf die Thematik der Zeitlichkeit kann sich in der Gestaltung des Augenblicks, der Dauer oder des Prozesses im Bild sowie im Zusammenhang der Handschriften äussern. Wie gezeigt wurde, befasst sich *Barthélemy d'Eyck* im *Liebentbrannten Herzen* stark mit der Prozesshaftigkeit der Nacht, gleichzeitig sind aber vor allem die Nachtdarstellungen auf Momente der Ruhe und des Innehaltens hin konzipiert.

#### Retardierung

Schon in der *Eingangsminiatur* (Abb. 13, S. 38) des *Liebentbrannten Herzens* wird durch die gedämpften Farben und das heimliche Licht das Augenmerk auf die Ruhe der Nacht gelegt. Noch extremer wird die Stille der Nacht in der Miniatur des *Brunnens der Fortuna* (Abb. 14, S. 38) thematisiert, indem die extreme Dunkelheit den Moment der Ruhe und Erquickung wie ein weicher



Mantel einhüllt. Die grasenden Pferde sowie der Dialog zwischen *Désir* und *Cœur*, die sich unter der Zitterpappel niedergelassen haben, zeugen vom Innehalten in der Dunkelheit der Nacht. Noch bei Sonnenaufgang hält die Stille an, indem *Désir* schlafend beziehungsweise träumend dargestellt ist, während *Cœur* in Gedanken versunken zu sehen ist.

Narration wird oftmals aufgrund des Erzählflusses mit Bewegung assoziiert, sie kann aber auch mit dem Augenblick, dem Momenthaften sowie mit der detailreichen Beschreibung in Verbindung gebracht werden. In den Nachtdarstellungen des *Liebtbrannten Herzens* wird die Handlung und somit die Bewegung im Bild auf ein Minimum reduziert. Stattdessen konzentriert sich der Maler auf die genaue Beschreibung der Umgebung, der Natur, der Empfindungen der Protagonisten sowie auf die nächtliche Atmosphäre.

Philipp Maupeu spricht von einer «Poetik der retardierten Zeit», was sowohl im Text wie im Bild ausgedrückt wird.<sup>958</sup>

Maupeu sieht in den Bildern des *Liebtbrannten Herzens* sogenannte «Images pensive», wozu er René von Anjou zitiert, der von «regarder le temps» spricht.<sup>959</sup> Das Bild wird somit als Augenblicklichkeit und Dauer generieren-des Medium inszeniert.

Insbesondere die Nachtbilder haben somit die Funktion, als retardierende Momente innerhalb des Erzählflusses wirksam zu werden. Während der Text ohne Unterbrechung fortschreitet und relativ kurze Zeitsegmente vorsieht, wird in den Bildern die Handlung arretiert, sodass Zeit und Raum für besondere Stimmungsmomente wie jene einer tiefen Nacht oder eines goldenen Sonnenuntergangs geschaffen werden.

Maupeu sieht die Retardierung des Blicks durch fünf Strategien verwirklicht. Erstens sind die minutiösen Details der Bilder zu nennen, die erst durch den Text dechiffriert werden können, zweitens die atmosphärische Perspektive, die den Blick in die Ferne führt, wo er sich verliert, drittens das Bewusstsein für die «auratische Kraft des Helldunkels», viertens die Konterkarierung des Textes durch das Bild und fünftens die Manipulation des Blicks, die sich an der Grenze des Sichtbaren bewegt, sodass die Imagination ange-regt wird.<sup>960</sup>

### Nacht und Natur

Laut Gernot Böhme gibt es auch nichtvisuelle Dimensionen der Dämmerung, nämlich die thermischen, optischen, akustischen und kinetischen Dimensionen, wobei es sich dabei um «synästhetische Charaktere» handelt.<sup>961</sup>

Der atmosphärische Gehalt der Miniatur der *Ankunft auf der Liebesinsel* (Abb. 18, S. 39) verdankt sich der Farbigkeit und der Lichtstimmung, aber auch den akustischen Evokationen, die durch verschiedene Bildelemente hervorgerufen werden. Dazu gehört beispielsweise die Darstellung des Aufschlagens der Gischt an den dunklen Felsen oder das Klatschen der Wellen entlang des Bootsbuges. Die Klarheit der Sternennacht über dem Meer wird durch den wolkenlosen Himmel hervorgerufen.

Wie erwähnt, spielt für die Kreation einer besonderen Stimmung die Wiedergabe der Tages- beziehungsweise Nachtzeit eine grosse Rolle. Während in der *Rast am Brunnen der Fortuna* die düstere, von Gewitterwolken noch dunkler wirkende Mitternacht dargestellt wurde, lässt sich in der *Ankunft auf der Liebesinsel* das erste Licht des Morgens erahnen. Das Moment der Grauzone des Übergangs von Tag und Nacht, Licht und Finsternis, Buntfarbigkeit und Monochromität spielt auch für den Inhalt der Miniatur eine wichtige Rolle.

958 Maupeu 2010, S. 120.

959 Ebd.

960 Ebd., S. 129.

961 Böhme 2004, S. 102.

Die Gefährten, die sich auf hoher See befunden haben, werden in jenem Moment dargestellt, wo sie im Begriff sind, auf das Festland zu wechseln. Innerhalb dieses Handlungsablaufs ist der Augenblick des «Noch nicht» sowie des «Gerade noch» enthalten. Das Boot hat bereits am Ufer der Insel angelegt, eine der Damen ist aufgestanden, hat jedoch die Insel noch nicht betreten. Die Inselbewohnerinnen sind noch mit Fischen beschäftigt, wenden sich aber bereits den Ankömmlingen zu. Diese enge Verbindung von Ikonografie, der Wiedergabe von Zeitlichkeit im Bild sowie der erzählerischen Ausgestaltung der Atmosphäre ist für diese Zeit einzigartig.

Zudem hat die Nacht in dieser Miniatur die Funktion, die Narration zu arretieren, um Raum und Zeit für die Betrachtung einer besonders poetischen Nachtstimmung zu schaffen. Letztere zeigt sich auch im Text, der die Illumination begleitet.

An einer Stelle weiter hinten im Buch ist die Rede von der Naturwahrnehmung der Gefährten: «Ils admiraient à la clarté de la lune les rochers ainsi que la mer.»<sup>962</sup> Dieser Satz ist von grosser Wichtigkeit, denn darin wird ausgesagt, dass ein Bewusstsein für die Schönheit der Nacht sowie deren naturhafte Stimmung bestand, was die Illuminationen wie auch der Text reflektieren. Weiter heisst es im Text, dass der Morgenstern am Himmel erschien und mit dessen Verschwinden der klare, strahlende Tag begann. Die Luft war sauber und frisch, ohne Wolken und Wind, der Tag gewann Macht über die Nacht, und der Mond war nicht mehr in der Lage, mit der Klarheit des Tages zu rivalisieren. Der Tag schickte den Mond und die Sterne schlafen, sodass sie nicht mehr am Himmel zu sehen waren.<sup>963</sup>

Auch hier zeigt sich nochmals ein ausgeprägtes Interesse für die Übergänge von Tag und Nacht, die exakte Bestimmung der Zeit durch die Bewegungen der Gestirne sowie die Sensitivität für das Einfangen der Atmosphäre, die Beschaffenheit der Luft, worin sich optische, olfaktorische und akustische Wahrnehmungen mischen. Dazu kommt die poetische Beschreibung der Rivalität zwischen Sonne und Mond sowie die originelle Deutung des Tages als Schlafenszeit des Mondes und der Sterne. Dabei handelt es sich um eine Art Umkehrung von Nacht und Tag.

Wie eingangs erwähnt, hängt die Ästhetisierung der Natur vom Begriff des Atmosphärischen ab, wobei mit Gernot Böhme Ästhetik als «sinnliche Erkenntnis von Natur»<sup>964</sup> verstanden wird. Anhand des Textes sowie der Nachtminiaturen des *Liebentbrannten Herzens* kann jedoch gezeigt werden, dass ein Bewusstsein für jene Naturästhetik, die mit der Wahrnehmung von Atmosphäre zusammenhängt, bereits im 15. Jahrhundert bestand.<sup>965</sup>

962 Bouchet 2003, S. 263.

963 Ebd., S. 265: «Et quand arriva l'heure où l'étoile du matin commença à se montrer et parut dans le ciel, haute, luisante et claire, Compagnie commença à appeler les deux très douces et aimables marinieres.» (...) «Elles virent alors l'air net et pur, sans vent ni nuée, et le jour gagnait fortement sur la nuit, s'éclaircissant au point que la lune ne pouvait par sa clarté propre rivaliser avec celle du jour, et déjà les petits oiseaux s'entr'appelaient.» ... «Le jour persévéra dans son effort jusqu'à envoyer coucher la lune et les étoiles, en sorte qu'il n'en parut plus aucune dans le ciel.»

964 Böhme 2001, S. 71.

965 In den mystischen Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts ist die nächtliche Landschaft kein Thema, doch einer der wichtigsten Nachfolger der apophatisch-dionysischen Tradition ist San Juan de la Cruz, der sich den natürlichen Erscheinungen der Nacht wie der Schönheit des Sternenhimmels, Wasserläufen in nächtlichen Wiesen, Stimmungen, Naturliebe, Gebetsexkursionen sowie der Still der nächtlichen ruhenden Natur in ausgedehntem Masse widmet. Gerade diese Naturstimmungen, die durchaus mit mystischen Wahrnehmungsformen von Dunkelheit einher gehen können, werden in den frühen Nachtdarstellungen im Bild entdeckt. Die Darstellung der nächtlichen Landschaft manifestiert sich zu einem sehr frühen Zeitpunkt in der französisch-burgundischen Buchmalerei.

## 5.4. Zeitlichkeit im soziokulturellen Kontext des französisch-burgundischen Hofes

Dass gerade im frühen 15. Jahrhundert am französisch-burgundischen Hof sowie im Medium Buchmalerei zahlreiche illusionistisch-atmosphärische Nachtdarstellungen entstanden sind, die sich stark mit dem Verhältnis von Nacht und Zeit auseinandersetzen, ist kein Zufall. Nebst ideengeschichtlichen und darstellungstechnischen Impulsen, die von anderen Medien sowie anderen Diskursen ausgehen, ist auch der soziokulturelle Hintergrund des 14. und 15. Jahrhunderts, was das Zeitbewusstsein im Allgemeinen betrifft, genauer zu beleuchten.

Während der Fokus der bisherigen Ausführung auf den frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext der frühen Nachtdarstellungen gelegt wurde, soll im Folgenden untersucht werden, mit welchen weiteren Stimmungen, Inhalten und Projektionen die Nachtzeit im 15. Jahrhundert assoziiert wurde.

Wie bereits erwähnt, lässt sich weder formal noch inhaltlich von einer homogenen Tradition des Nächtlichen in der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts sprechen. Was alle frühen Nachtdarstellungen miteinander verbindet, ist die jeweilige Fokussierung auf Zeitlichkeit, sei es in Form von Zeitfluss oder Augenblicklichkeit. Die Verbindung von Nacht und Zeit soll deshalb im grösseren wissenschafts- und sozialhistorischen Umfeld des französisch-burgundischen Hofes untersucht werden. Zwischen Zeiterfahrung, Zeitbewusstsein und Zeitauffassung muss allerdings differenziert werden.<sup>966</sup> In Bezug auf die frühen Nachtdarstellungen interessiert insbesondere das Zeitbewusstsein des 14. und 15. Jahrhunderts, da sich dieses auch in künstlerischen Werken manifestiert.

### Zeitmessung

Das christliche Abendland hat sich seit der Antike intensiv mit der Frage nach der Messbarkeit der Zeit auseinandergesetzt, wozu die Einteilung des Tages sowie der Nacht in einzelne Stunden gehört. Die Römer teilten den Tag in zwei Zyklen der Tagesstunden von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang sowie der Nachtstunden von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang ein, was von der christlichen Zeitrechnung übernommen wurde.<sup>967</sup> Was die Nacht betrifft, wurde sie im Alten Testament in 3 Nachtwachen eingeteilt, nämlich Sonnenuntergang, totale Finsternis und Dämmerung.<sup>968</sup> Bei den Römern fand bereits eine Strukturierung der Nacht statt, wobei sie sie in Abend, Mitternacht, Hahnenschrei und Morgen einteilten.<sup>969</sup> *Augustinus* unterschied die Nacht von der Dunkelheit auch in Bezug auf ihre Zeitlichkeit: «Nox enim ordinatae sunt tenebrae.»<sup>970</sup> Nach *Benedikt* fand zuerst eine Dreiteilung der Nacht mit Vesper, Nachtwache und Morgenlob statt, wobei die Nachtwache nochmals in drei Nokturnen unterteilt wurde.<sup>971</sup>

Indes blieb die genaue Messung der Zeit während Jahrhunderten ein Problem, das nicht so einfach zu lösen war. Seit alters ist das Messen der Zeit unauflöslich mit der Beobachtung des nächtlichen Himmels verbunden, da sich hier aufgrund der verschiedenen Lichter und Konstellationen der Sterne

966 Gerhard Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitrechnung*, München/Wien 1992, S. 13.

967 Sven Lüken, *Herrschaft über die Zeit. Christliche Zeitordnung*, in: Kat. Kassel 1999: *Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, Staatliche Museen Kassel, 12.12.1999-13.3.2000, hg. v. Hans Ottomeyer et al., Wolfenbüttel 1999, S. 213.

968 Naumann 2002, S. 26.

969 Ebd., S. 15.

970 Ménager 2005, S. 26.

971 Naumann 2002, S. 31.

die Zeitsegmente der Nacht deutlicher und detaillierter bestimmen lassen als bei Tag. Durch den Stand der Sonne war die Zeit bei Tag ebenfalls ablesbar, aber durch den Kontrast der Gestirne auf der dunklen Folie des Himmels sowie durch die einzelnen Sternkonstellationen konnte die Zeit bei Nacht ungleich präziser bestimmt werden. Dadurch ist das Thema von Nacht und Zeit untrennbar mit der Astronomie verknüpft. Mittelalterliche Miniaturen zeigen oftmals Darstellungen von Mönchen, die mit einer Art Fernrohr den Himmel beobachten.<sup>972</sup> Es handelt sich bei diesen Instrumenten um sogenannte *Horologia Nocturna*, welche die Messung der Nachtstunden für die Einhaltung der Nachtoffizien anzeigen sollen.<sup>973</sup>

Im 14. und 15. Jahrhundert war die astronomische Zeitmessung weiterhin stark verbreitet, insbesondere an den französisch-burgundischen Höfen, deren Bibliotheksinventare von einem hohen Interesse der Fürsten für Astronomie zeugen.<sup>974</sup> Die Technik der Abbildung von Gestirnsbewegungen war in den astronomischen Instrumenten vorgebildet, als die mechanische Uhr gegen Ende des 13. Jahrhunderts erfunden wurde.<sup>975</sup>

Das intensive Zeitbewusstsein, das in den frühen Nachtdarstellungen beobachtet werden kann, ist Ausdruck dieser Neuerungen. Die Verbindung von Nacht, Zeit und dem Begriff der Uhr findet sich allerdings schon um 1410. Ein anonym Autor beschreibt das Firmament als Schöpfung Gottes aus Licht und Zeit, gleich einer Uhr, die nicht fehlgehe.<sup>976</sup> Er begreift das Firmament als grosse Uhr in Analogie zu den neuen, automatischen Uhren, wobei er letzteren mehr Macht über die Menschen zuschreibt.<sup>977</sup> Der Zusammenhang von astronomischer und mechanischer Zeitmessung zeigt sich in den komplizierten spätmittelalterlichen Uhren. Ein Beispiel dafür ist die astronomische Uhr des *Strassburger Münsters* von 1350, die über einen beweglichen Kalender sowie ein Astrolabium verfügte, das den Stand von Sonne, Mond und Planeten anzeigte.<sup>978</sup>

Der historische Zusammenhang zwischen den frühen Nachtdarstellungen sowie der Erfindung der mechanischen Uhren besteht darin, dass beide Phänomene sich an den französisch-burgundischen Höfen zur gleichen Zeit intensiv weiterentwickelten. Die Erfindung der mechanischen Uhr hat den Bewusstseinswandel im Verhältnis zur Zeit nicht produziert, aber unterstützt.<sup>979</sup> Zudem ist zwischen einer Geschichte der Zeit sowie einer Geschichte der Uhr zu unterscheiden.<sup>980</sup>

## Öffentliche Uhren

Die ersten öffentlichen Uhren und öffentlichen Stundensignale sind in den norditalienischen Städten entstanden.<sup>981</sup> Laut Gerhard Dohrn-van-Rossum sollte man nur diejenigen Uhren als öffentliche bezeichnen, «welche die Sequenz der Stunden des Volltages akustisch oder optisch angezeigt haben».<sup>982</sup> Die früheste Quelle erwähnt 1336 eine Uhr am Turm von S. *Gottardo* in Mai-

972 Jeffrey Hamburger, *Idol Curiosity*, in: Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 43.

973 Hamburger 2003, S. 42.

974 Siehe Inventare bei Henwood 2004, Delisle 1967, Douet d'Arcq 1867, Guiffrey 1894-96, Beauvoir 1860.

975 Peter Rück, *Die Dynamik mittelalterlicher Zeitmasse und die mechanische Uhr*, in: *Mechanik in den Künsten*, hg. v. Hanno Möbius, Jörg Jochen Berns, Marburg 1990, S. 17.

976 Dohrn-van Rossum 1992, S. 11.

977 Ebd.

978 Peter Rück, *Die Dynamik mittelalterlicher Zeitmasse und die mechanische Uhr*, in: *Mechanik in den Künsten*, hg. v. Hanno Möbius, Jörg Jochen Berns, Marburg 1990, S. 46.

979 Ebd., S. 19.

980 Emmanuel Poulle, *La mesure du temps et son histoire*, in: *Bibliothèque de l'Ecole de Chartres* 157, hg. v. Société de l'Ecole de Chartres, Paris 1999, S. 221.

981 Dohrn-van Rossum 1992, S. 110.

982 Ebd., S. 124.



land.<sup>983</sup>

Durch die öffentlichen Uhren sowie deren Glocken wusste jedermann Bescheid über den exakten Zeitpunkt des Tages beziehungsweise der Nacht.<sup>984</sup> Zahlreiche Bilder legen Zeugnis über die öffentlichen Uhren ab, wie beispielsweise die *Oktoberminiatur* des *Breviarum Grimani* (Abb. 118, S. 171).<sup>985</sup>

Traditionell zählte man die erste Stunde nach Sonnenuntergang («Italienische» oder «ganze Uhr»), während die Zählung ab Mitternacht erst später einsetzte.<sup>986</sup> Karl V. liess beispielsweise verschiedene Zählweisen gelten.<sup>987</sup>

Nebst der unterschiedlichen Stundenzählung bestand ein wichtiger Unterschied in Bezug auf die Strukturierung von Tag und Nacht vor und nach der Erfindung der Uhren darin, dass zuvor zwischen Nacht und Lichttag unterschieden wurde, während danach die 24 Stunden als Volltag gerechnet wurden. Die mechanische Uhr funktionierte als tageslichtunabhängiger Indikator der abstrakten Reihe der 24 gleichlangen, sogenannten modernen Stunden.<sup>988</sup> Gerade aber die Unabhängigkeit der Zeitmessung vom Tageslicht, hervorgerufen durch die Uhren, verstärkte das Bewusstsein für die differenzierte Wahrnehmung der verschiedenen Lichtformen und -stimmungen des Tages und der Nacht, wovon die frühen Nachtdarstellungen Zeugnis ablegen.

Dazu Dohrn-van-Rossum:

«Die Chroniken verkünden zwar stolz die Einrichtung einer Uhr, die die «Stunden des Tages und der Nacht schlägt», und in manchen Städten wurde das Zifferblatt der Stadtuhr auch nachts durch Fackeln oder Laternen beleuchtet. An anderen Orten aber wurde das kontinuierliche Zeitsignal offenbar nicht nur als nutzlose Störung, sondern auch als Entweihung der Nacht empfunden und schlicht abgestellt.»

Dass in Paris zur Entstehungszeit der *Très Riches Heures* die Uhren auch während der Nachtstunden aktiv waren, kann durch das Zitat Karls V. belegt werden, denn die Zeit konnte erfahren werden «luisse le soleil ou non» (mag die Sonne scheinen, oder nicht).<sup>989</sup>

Dies belegt ein Gedicht *Froissarts*, das er in Bezug auf die Uhr des königlichen Palastes Karls V. verfasste:

«L'orloge est, au vrai considerer  
un instrument très bel et très notable  
et s'est aussi plaisant et pourfitalbe  
car nuit et jour les heures nous aprent,  
par la subtilleté qu'elle comprend  
en l'absence meisme dou soleil  
dont on doit mieuls prisier son appareil.»

«Die Uhr ist bei genauer Betrachtung  
ein sehr schönes und bemerkenswertes Instrument,  
auch angenehm und nützlich,  
denn sie lässt uns bei Nacht und Tag die Stunden wissen,  
mit der Genauigkeit, die sie versteht,  
auch in Abwesenheit der Sonne.  
Deshalb muss man ihren Mechanismus hoch schätzen.»<sup>990</sup>

983 Dohrn-van Rossum 1992, S. 106.

984 Kat. München 1999, S. 175.

985 Dohrn-van Rossum 1992, S. 142.

986 Dohrn-van-Rossum 2005, S. 67.

987 Dohrn-van Rossum 1992, S. 114.

988 Dohrn-van-Rossum 2005, S. 60.

989 Cipolla 1981, S. 41.

990 Ebd., S. 43.

Die moderne Stundenteilung blieb also mancherorts auf den Lichttag beschränkt, der abstrakte Volltag konnte sich gegen die alte Trennung von Tag und Nacht nur schwer durchsetzen.»<sup>991</sup>

Zahlreiche Studien behaupten, die Erfindung der öffentlichen Uhren hänge mit dem Erstarken des Handels, dem Selbstbewusstsein der Kaufleute sowie dem neuen, städtischen Leben zusammen.<sup>992</sup> Gesichert ist, dass zu Beginn des 15. Jahrhunderts das Leben in den Städten massgeblich durch die öffentlichen Uhren geprägt worden ist.<sup>993</sup> Die Messbarkeit der Zeit, hervorgerufen durch Uhren, seien sie öffentlicher oder privater Natur, ist gerade im höfischen und nicht unbedingt im städtischen Milieu gefördert worden.

Auch Dohrn-van-Rossum spricht von einem Uhren-Boom zwischen 1371 und 1380, der sich vor allem in den Machtzentren Frankreichs manifestierte.<sup>994</sup>

«Die sozialen Räume dieser Entwicklung sind nun weniger die Klöster und Kirchen, sondern vielmehr zunehmend königliche Residenzen und bald ganz überwiegend die Städte.»<sup>995</sup>

Dies würde in die Regierungszeit von *Karl V.* und des *Herzogs von Berry* fallen, deren Beziehung zu den Uhren im Folgenden genauer erläutert werden soll.

Zahlreiche historische Quellen bezeugen die Institution verschiedener öffentlicher Uhren auf Veranlassung *Karls V.*, wobei alle seine Residenzen mit öffentlichen Uhren ausgestattet wurden.<sup>996</sup> Die Verbindung von Macht und Zeitlichkeit zeigt sich beispielsweise darin, dass *Karl V.* verfügte, alle Glocken von Paris hätten sich nach der Uhr des Königspalastes zu richten.<sup>997</sup> Alle Kirchenguhren von Paris funktionierten gemäss der Zeitmessung seines Schlosses in Vincennes sowie der königlichen Residenz *Hôtel Saint-Paul*.<sup>998</sup>

Dasselbe gilt für den *Herzog von Berry*, der die Kathedrale von Bourges 1372 sowie zahlreiche Residenzen und Städte mit Uhren ausstattete.<sup>999</sup> Uhren wurden im 14. und 15. Jahrhundert mit sozialem Prestige gleichgesetzt, es gab Wettbewerbe zwischen dem *Herzog von Berry* und seinen Brüdern.<sup>1000</sup>

Dohrn-van-Rossum spricht von der Wichtigkeit der Träger politischer Herrschaft bei der Verbreitung der neuen Technik.<sup>1001</sup> «Besitz von Uhren und die Darstellung von Uhrzeit bedeutete eine gleichsam vom ewigen Kreislauf der Dinge sanktionierte Autorität.»<sup>1002</sup> In Anlehnung dazu sind die Nachtdarstellungen auch im Hinblick auf ihre Verbindung zur messbaren Zeit als Statussymbole der adligen Elite in Europa zu bezeichnen.

## Private Uhren

Nebst den öffentlichen Uhren gab es im Herrschaftsbereich sogenannte

991 Dohrn-van Rossum 1992, S. 201.

992 Jacques Le Goff, Für ein anderes Mittelalter. Zeit, Arbeit und Kultur im Europa des 5.-15. Jahrhunderts, Weingarten 1987.

993 Dohrn-van Rossum 1992, S. 121.

994 Ebd., S. 153.

995 Dohrn-van-Rossum 2005, S. 61.

996 Dohrn-van Rossum 1992, S. 130.

997 Schneider 2011, S. 284.

998 Cipolla 1981, S. 40.

999 Dohrn-van Rossum 1992, S. 130, 131.

1000 Boijadjev 2003, S. 53.

1001 Dohrn-van Rossum 1992, S. 131.

1002 Lüken 1999, S. 213.

Haus- und Zimmeruhren für den privaten Bereich, was ab 1400 üblich wird.<sup>1003</sup> Da es sich dabei um Luxusgegenstände handelte, erstaunt es nicht, dass derartige Uhren Teil der Sammlung des *Herzogs von Berry* waren. Davon zeugt eine Miniatur aus dem *Horologium Sapientiae*,<sup>1004</sup> das 1406 Marie von Berry, der Tochter des Herzogs, gewidmet wurde, wobei es sich um eine der ältesten Quellen dazu handelt.<sup>1005</sup> Auch im Brüsseler Manuskript des *Seuse-Manuskripts* zeigt sich eine neuartige, dosenförmige Tischuhr.<sup>1006</sup>

1377 wird bei Karl V. eine «orloge protative» erwähnt, bei Philipp dem Guten um 1430 eine Zimmeruhr.<sup>1007</sup> Dohrn-van-Rossum nennt sämtliche Prachtuhren der burgundischen Herzöge.<sup>1008</sup>

### Zeitbewusstsein

Laut Dohrn-van-Rossum drücken sich Veränderungen des Zeitbewusstseins in «Formen und Techniken der Registrierung, Messung und Gliederung von Zeitabläufen, von rekurrierenden Naturphänomenen, vom Hell-Dunkel-Wechsel über die scheinbar unregelmässigen Planetenläufe bis hin zu den Schwingungen des Caesium-Atoms aus».<sup>1009</sup>

Peter Rück sieht einen entscheidenden Unterschied des mittelalterlichen gegenüber dem frühneuzeitlichen Zeitbewusstseins darin, dass die Zeit im Mittelalter in intensive und weniger intensive Phasen von natürlichen Kreisläufen eingeteilt wurde, während sie an der Wende zur Renaissance linearer und gleichmässiger aufgefasst wurde, was den Uhren zu verdanken sei.<sup>1010</sup> Der Zeit wurde gleichsam ein «Atem mit wechselndem Puls eingeblas», wodurch die «wechselnden Intensitäten der natürlichen Kreisläufe von Licht und Schatten, Wärme und Kälte wie auch die emotionalen und religiösen Stimmungen» in die Zeitmasse eingebaut wurden.<sup>1011</sup>

Gerade für die französisch-burgundischen Fürstenhöfe des frühen 15. Jahrhunderts und insbesondere für jenen des *Herzogs von Berry* lässt sich nachweisen, dass der Herzog geradezu besessen war von der Messbarkeit verschiedenster Phänomene. Dies drückt sich beispielsweise in den detaillierten Inventaren aus, worin luxuriöse und kostbare Gegenstände minutiös aufgelistet wurden. Die Inventare sind zudem sehr systematisch angelegt, und der Geldwert, die Herkunft, sozusagen die Provenienz, sowie das Aussehen der Objekte werden genau beschrieben. Peter Rück schreibt dazu:

«Die exakte Messung von Raum, Zeit und Geld(wert), die das späte Mittelalter auszeichnet, der arithmetische Eifer, dem die Einführung der arabischen Ziffern in eben dieser Zeit so dienlich ist, haben die Erfindung der Uhr vorbereitet.»<sup>1012</sup>

Das Interesse für Naturphänomene, die einen Zusammenhang mit Zeit und damit mit Messbarkeit aufweisen, lässt sich zudem anhand der zahlreichen, in den Inventaren erwähnten «naturwissenschaftlichen» Bücher ablesen, wozu astronomische, mathematische, geographische, geometrische sowie optische Traktate gehören.<sup>1013</sup>

Das differenzierte Zeitbewusstsein, das sich im Spätmittelalter entwi-

1003 Dohrn-van Rossum 1992, S. 116.

1004 Hier zeigt sich zudem das Interesse des Herzogs von Berry für die rheinisch-flämische Mystik des 14. Jh..

1005 Dohrn-van Rossum 1992, S. 116.

1006 Ebd., S. 118.

1007 Boijadjev 2003, S. 53.

1008 Dohrn-van Rossum 1992, S. 131.

1009 Dohrn-van-Rossum 2005, S. 59.

1010 Rück 1990, S. 21.

1011 Ebd.

1012 Ebd., S. 24.

1013 Guiffrey 1894.

ckelte, zeigt sich beispielsweise in den Handschriften selbst, indem die Zeit als Personifikation dargestellt wurde. Dies ist beispielsweise im *Epître d'Othéa* von 1400 der *Cristine de Pizan* der Fall, worin *Attemprance* als weibliche Figur dargestellt wird, die regulierend in das Räderwerk einer Uhr eingreift.<sup>1014</sup> Verwandte Beispiele zeigen sich im *Horologium Sapientiae*, worin Zeit und Weisheit miteinander in Verbindung gebracht werden. Beide Handschriften befanden sich in der Bibliothek des *Herzogs von Berry*, wodurch belegt ist, dass derartige Diskurse über Zeit und Zeitlichkeit am Hof geführt wurden. 1406 erhielt die Tochter des *Herzogs von Berry*, *Marie von Berry*, die erste französische Version von *Heinrich Seuses Horologium Sapientiae*, den *Horloge de Sapience*, worin eine Miniatur erhalten ist, die eine Wanduhr auf einem steinernen Sockel zeigt.<sup>1015</sup>

Nebst der frömmigkeitsgeschichtlichen Einbettung in Kapitel 4 sind die frühen Nachtdarstellungen auch vor diesem soziokulturellen Hintergrund zu sehen, zumal sie sich mit der optisch exakten Darstellung der einzelnen Nachtstunden sowie -stimmungen befassen.<sup>1016</sup>

Laut Bettina Naumann war für die wirtschaftliche Entwicklung der Städte wichtig, dass man die naturgegebenen Grenzen von Tag und Nacht auflöste.<sup>1017</sup> «Die ersten öffentlichen Uhren führten dazu, dass sich Tag und Nacht – wenigstens in den Übergangsbereichen – vermischten.»<sup>1018</sup> Durch die Uhren konnte die chaotische Finsternis kultiviert werden, die Unmessbarkeit der Nacht konnte überwunden werden.<sup>1019</sup>

Die Nacht wurde nunmehr als natürliches und berechenbares Phänomen betrachtet<sup>1020</sup>, womit eine Säkularisierung der Dunkelheit einherging. Peter Rück spricht von einer «zunehmenden Desakralisierung und Mechanisierung der Zeitmasse nach 1300»<sup>1021</sup>, wobei er darauf hinweist, dass die mechanische Uhr in dieser Zeit nur eine Möglichkeit neben anderen darstellt, um «die Rhythmen der Zeit abzubilden und von astronomischen, kulturellen, politischen, liturgischen und individuell-persönlichen Zeitrhythmen zu lösen».<sup>1022</sup>

### Die Nacht als säkularisierte Zeit

Die Säkularisierungstendenzen der Nacht zeigen sich nicht nur im neuen Zeitbewusstsein, hervorgerufen durch die öffentlichen Uhren, sondern auch in der konkreten Ikonografie einzelner Nachtdarstellungen. Dies ist beispielsweise in den Darstellungen höfischer Festkultur bei Nacht der Fall, wie etwa in der Miniatur des *Bal des Ardents* (Abb. 60, S. 80).

Letztere stellt einen historischen Moment der französischen Hofgeschichte des 15. Jahrhunderts dar, als König *Karl VI.* und sein Gefolge am 28. Januar 1393 den Polterabend eines Edelmanns feierten.<sup>1023</sup> Die Miniatur ist hingegen gut 80 Jahre später entstanden, und zwar im Auftrag von *Louis Gruuthuses*, einem Adligen, der in Brügge am Hof von *Philipp dem Guten* lebte. Die Quellen berichten, dass sich an jenem Polterabend vier Edelmänner als *Charivari*, mit Pech und Federn verkleidet, unter die Festgesellschaft mischten, während

1014 Dohrn-van Rossum 1992, S. 16.

1015 Ebd., S. 116, 117.

1016 Siehe Kapitel 5.3., S. 235.

1017 Naumann 2002, S. 17.

1018 Ebd.

1019 Boijadjev 2003, S. 53.

1020 Ebd.

1021 Rück 1990, S. 18.

1022 Ebd., S. 27.

1023 Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, Zürich/München 1980, S. 1359.



indessen die Lichter gelöscht wurden. *Louis d'Orléans* und *Herzog von Berry* kamen später hinzu, wobei Louis eine Fackel zu nahe an einen der Charivari hielt, um herauszufinden, wer sich darunter verbarg. Ein Mann fing Feuer, das schnell auf die übrigen drei überging, da sie aneinander gekettet waren. *Karl VI.* fing ebenfalls Feuer, wurde aber von *Jeanne de Boulogne*, *Herzogin von Berry*, gerettet, indem sie schnell ihr Kleid um ihn wickelte. Weiter wird berichtet, dass einer der Brennenden in eine Wanne sprang, während ein anderer an der Türe von Dienern mit nassen Tüchern empfangen wurde. Trotzdem erlagen alle vier ihren Brandverletzungen.<sup>1024</sup>

Alle diese Momente hat der Maler in der Miniatur festgehalten, was bedeutet, dass er Zugang zu den historischen Quellen gehabt haben muss. Die erwähnten Personen können im Bild eindeutig identifiziert werden, ausser dem *Herzog von Berry* und *Louis d'Orléans*. *Jeanne de Boulogne* legt ihren Mantel um den König, der durch die schwarz umrahmten Augen und den starren Blick als wahnsinnig charakterisiert wird. Eventuell handelt es sich beim Edelmann, der sich ihm von links nähert, um den *Herzog von Berry* oder *Louis d'Orléans*. Die vier Brennenden sind *Jean*, *Graf von Joigny*, *Yvain von Foix*, *Ogier von Nantouillet* und *Aymard von Poitiers*.<sup>1025</sup>

Die Illumination ist Ausdruck der Assoziation von höfischer Festkultur und Prachtentfaltung vor dem Hintergrund der nächtlichen Dunkelheit. Die unterschiedlichen Auffassungen von Nacht und Dunkelheit, die im 15. Jahrhundert in der Buchmalerei dominant sind, sind immer auch im Funktionskontext der einzelnen Handschriften zu sehen. Während beispielsweise die *Très Riches Heures* durch die Form des Stundenbuches in erster Linie in einen religiösen Kontext eingebunden sind und die Bilder damit die vorrangig die Funktion haben, die private Andacht anzuregen, ist die Miniatur des *Bal des Ardents* Teil einer *Chronique de France* von *Jean Froissart*. Somit ist evident, dass die Illumination in erster Linie als Illustration von Geschichte gedacht ist und das Leben am französischen Hof besonders eindrücklich zur Geltung bringen soll. Nebst der Darstellung des Dramas des *Bal des Ardents* zeugt die Miniatur von der Prachtentfaltung und dem Luxus am französisch-burgundischen Hof, wobei die Nacht allmählich zur privilegierten Zeit für Feste, Ausschweifung, Darstellung von Macht und Luxus avancierte. In seinem jüngsten Buch hat Craig Koslofsky im Detail erörtert, welche Bedeutung der Nacht in der Festkultur der Renaissance zukam.<sup>1026</sup> Die bisherige Forschung ging davon aus, dass das profane Nachtstück erst im 17. Jahrhundert Teil der Malerei wird.<sup>1027</sup>

In zahlreichen Kalenderbildern der Buchmalerei des beginnenden 16. Jahrhunderts sind ähnliche profane Darstellungen von nächtlichen Banketten und Festen zu sehen wie beispielsweise im *Flämischen Stundenbuch* (Abb. 123, S. 243) aus München sowie im *Golf Book* (Abb. 124, S. 243) in London, die beide von *Simon Bening* illuminiert wurden. Die zwei Szenen sind sehr ähnlich gestaltet und geben den Blick frei auf eine Bankettszene einer adligen Gesellschaft im nächtlichen Innenraum. Der Herr des Hauses sitzt, umgeben von edlen Damen, an einer reich gedeckten Tafel. Hinter ihm lodert im Kamin ein Feuer, während im Vordergrund Musikanten und junge Edelleute zum Tanz schreiten. Insgesamt erstrahlt fast die ganze Szenerie in einem hellen und warmen Licht, hervorgerufen durch das Feuer im Kamin sowie die Fackeln am linken Bildrand.

1024 Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, Zürich/München 1980, S. 1359.

1025 Ebd.

1026 Craig Koslofsky, *Evening's Empire. A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge 2011.

1027 Kat. München 1999, S. 8.

Beide Bilder vermitteln eine behaglich-warme Stimmung einer wohlsituierten Abendgesellschaft, für welche die Nacht keinerlei Schrecken mehr bedeutete, sondern einen idealen Hintergrund für kulturelle Aktivitäten bot. Ein hohes Mass an Sichtbarkeit und damit Lesbarkeit wird in diesen beiden Miniaturen gewährleistet. Das Dunkle, Unsichtbare und damit Geheimnisvolle und Verborgene der Nacht weicht hier einer Stimmung von festlicher Gastlichkeit. *Absentia Lucis* beziehungsweise *Absentia Coloris* sind hier keine Themen mehr, im Gegenteil wird das Dunkle vom Licht und den Farben gleichsam in die Ecken des Gemäldes verdrängt.

Im Vergleich mit einer Auffassung von Nacht und Dunkelheit, wie sie beispielsweise in den *Très Riches Heures* vorkommt, kann man hier von einer Art «Säkularisierung» des Nächtlichen sprechen. Damit geht auf der formalen Ebene die Verdrängung der Dunkelheit zugunsten von Buntfarbigkeit und Lichtglanz einher, was auch auf der ikonografischen Ebene im Sinne einer Verschiebung vom Religiösen zum Profanen hin nachvollzogen werden kann.

Die Entdeckung der Schönheit der Nacht hat im 15. Jahrhundert eine stark soziale Konnotation, denn nur reiche Herrscher konnten es sich leisten, für eine akkurate Beleuchtung zu sorgen.<sup>1028</sup> Die meisten Autoren betonen, dass vor allem die aufstrebenden spätmittelalterlichen Städte einen vom Naturraum unabhängigen Lichtraum schaffen wollten,<sup>1029</sup> anhand der erwähnten Werke kann jedoch gezeigt werden, dass dies allererst für die Höfe galt.<sup>1030</sup>

### Dedikationsbilder

Eine weitere Form der Säkularisierung und Kultivierung der Nacht markieren die sogenannten Dedikationsbilder. Sie befassen sich mit der Darstellung der Übergabe und Widmung von Handschriften an die adligen Auftraggeber bei Nacht.

In einer Miniatur von 1411 zeigt der *Meister von Boucicaut*, wie *Karl VI.* sich mit *Pierre Salmon* über dessen *Dialogue* unterhält (Abb. 120, S. 179), während im Hintergrund durch das geöffnete Fenster hindurch der Sternenhimmel zu sehen ist. In dieser Miniatur interessiert nicht die formale Gestaltung der Nacht, sondern die thematische Verknüpfung derselben mit dem Bildinhalt. Auf der linken Seite des Bildes sind der *Herzog von Berry* im Schwanengewand, *Louis d'Orléans* sowie *Philipp der Kühne von Burgund* zu sehen.<sup>1031</sup> Allem Anschein nach wird ein Disput über das neueste Werk des Dichters geführt. Damit wird deutlich, dass gelehrte Gespräche über Dichtung und Literatur auch bei Nacht geführt wurden. Was Borchhardt-Birbaumer mit «Lukubration»<sup>1032</sup> bezeichnet, ist seit der Antike ein Topos und erfreute sich bei den italienischen Humanisten grosser Beliebtheit.

1028 Katrin Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (Studien zur Kunstgeschichte 103), Diss. Univ. Köln 1995, Hildesheim 1996, S. 30.

1029 Naumann 2002, S. 18.

1030 Das Interesse für spektakuläre Lichteffekte geht eventuell auch auf die dramatische Kunst an den Höfen zurück, denn in den Theatern, Passions- und Mysterienspielen wurde vielfach mit Effekten der Pyrotechnik experimentiert. Es kann zudem davon ausgegangen werden, dass neben dem profanen Bereich auch in Sakralräumen des Spätmittelalters aufwendige Inszenierungen des Lichts im Dunkeln stattgefunden haben. Felix Heinzer hat für die Karwoche in Blaubeuren nachweisen können, dass jeweils am Gründonnerstag während der sogenannten Tenebrae 24 am Hochaltar nacheinander ausgelöscht wurden, um an die Todesangst Christi am Ölberg zu erinnern. In völliger Dunkelheit wurde der den Todesgehorsam Christi enthaltende Vers «Christus factus est oboediens usque ad mortem» gesprochen. (Siehe Schlie 2004, S. 31).

1031 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 243.

1032 Ebd., S. 244.

«Dass eine höfische Szene die Nachtstunden für den Dialog über die Künste auswählt, verweist auf die Antikenrezeption am französischen Hof. Der Gelehrte arbeitet bei Nacht, und das gilt auch für den König in seiner Vita Passiva.»<sup>1033</sup>

In der berühmten Dedikationsszene (Abb. 125), worin *Jean Wauquelin Philipp dem Guten* seine Übersetzung präsentiert, wird dieses Schema nochmals aufgenommen, aber noch prunkvoller und offizieller gestaltet. In geradezu zeremonieller Haltung kniet der Verfasser vor dem Herzog und liest aus dem offenen Buch vor. Die beiden werden umringt von einer Schar von Höflingen, die den Vorgang ehrfurchtsvoll beobachten. Im Hintergrund ist der gestirnte Himmel durch die Fenster hindurch sichtbar. Nacht wird somit mit Kunst und Literatur assoziiert, aber auch mit feierlichen, würdevollen Ereignissen am Hof.

In diese Reihe gehört eine weitere Illumination von 1460, worin *Guillaume Jouvenel des Ursins* bei seinem Schreiber eine Kopie des *Mare Historiarum* (Abb. 126) bestellt.<sup>1034</sup> Dies geschieht ebenfalls bei Nacht, was durch den sternbedeckten Himmel, der durch das Fenster hindurch sichtbar wird, deutlich wird. In dieser Miniatur findet eine wichtige thematische Verschiebung statt, denn es ist nicht mehr die Übergabe der fertigen Handschrift dargestellt, sondern der bei Nacht arbeitende Künstler, der vom Auftraggeber besucht wird. Die Kammer wird ganz eindeutig als Schreib- oder Malwerkstatt charakterisiert, denn im Hintergrund sind weitere Handschriften gestapelt, und auf einem Pult sind allerlei Farbtöpfe und Pinsel zu sehen, die für die Arbeit des Malers oder Schreibers gebraucht werden.

Indem der arbeitende Künstler beziehungsweise Buchmaler bei Nacht dargestellt wird, wird eine Verbindung zur antiken Tradition hergestellt. Diese begreift die Nacht als eine intellektuelle Sphäre, die für herausragende geistige Arbeiten reserviert ist. Es handelt sich somit um eine Art Vorläufer der italienischen Humanistenbilder, die den Künstler oder Gelehrten bei Nacht arbeitend in seinem *studiolo* zeigen.

Aufgrund dieses stimulierenden intellektuellen Umfelds vermag es nicht zu erstaunen, dass derart raffinierte und innovative Bildgattungen wie Nachtdarstellungen in der französisch-burgundischen Buchmalerei entwickelt wurden.

## 5.5. Der Künstler als Mediator zwischen Immanenz und Transzendenz

Nachdem auf die formalen, materiellen, medialen, kunsttheoretischen und soziokulturellen Aspekte der frühen Nachtdarstellungen eingegangen wurde, soll zum Schluss nach der Konstituierung der Rolle des Künstlers sowie der Kunst durch besagte Bilder gefragt werden.

Die frühen Nachtdarstellungen sollen im spannungsvollen und vielschichtigen Verhältnis von Natur, Kunst und Religion eingebettet werden. Anders ausgedrückt geht es letztlich immer um die Beziehung von Immanenz und Transzendenz. Es kann gezeigt werden, dass gerade in der Verknüpfung dieser drei Topoi die Rolle des Künstlers in dieser Zeit zum Ausdruck kommt. Aufgrund der bereits erwähnten engen Beziehung von Künstler und Auftraggeber im Falle der *Très Riches Heures* sowie des *Liebentbrannten Herzens* kommt diesen Handschriften auch in Bezug auf die Frage nach der Rolle der Künstler eine Sonderstellung zu.

<sup>1033</sup> Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 244.

<sup>1034</sup> König 1996, S. 159.

### Deus Artifex – Divino Artista

Thomas Lentjes spricht zu Recht von der «eigentümlichen Gemengelage von Gott, Schöpfer und Künstler»<sup>1035</sup> am Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit.

Erwin Panofsky war der Auffassung, dass Gott im Mittelalter mit dem Künstler verglichen wurde (*deus artifex*), um die Herrlichkeit Gottes deutlich zu machen, während in der Neuzeit der Künstler mit Gott verbunden wurde (*divino artista*), um die künstlerische Schaffenskraft zu heroisieren.<sup>1036</sup> Die Analogie von Künstler und Gott gründet im Prinzip der Schöpfung und des Erschaffens, wobei Gott die Natur (*naturam*) schafft, während der Künstler Kunst (*ars*) hervorbringt, die letztlich immer ein Abbild der von Gott geschaffenen Natur ist.<sup>1037</sup> Thomas Leinkauf charakterisiert den Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts als «Mensch ontologisierte Mimesis, als die *natura naturans* abbildender Schöpfer, der als kleiner oder anderer Gott nobilitiert wird.»<sup>1038</sup> Dabei sind *ingenium* und *phantasia* wichtig, es wird stärker betont, was der Mensch aus sich heraus leisten kann, was zu Materialisierung, Enttheologisierung und Sensualisierung führt.<sup>1039</sup>

Auch in der Zeit selbst wurde der Künstler als *alter deus* beschrieben, etwa bei Nikolaus von Kues, der ihn aufgrund der Erfindung von Wissenschaften, technischen Künsten, Kultur und Spiel als zweiten Gott bezeichnet.

«Viertens beachte, dass Hermes Trismegistus sagt, der Mensch sei ein zweiter Gott. Denn wie Gott Schöpfer der realen Seienden und der natürlichen Formen ist, so ist der Mensch Schöpfer der Verstandesseienden und der künstlichen Formen, die lediglich Ähnlichkeiten seiner Vernunft sind, so wie die Geschöpfe Ähnlichkeiten der göttlichen Vernunft sind.»<sup>1040</sup>

Einmal mehr kann anhand der Materialität beziehungsweise der Maltechnik des *Todes Christi* der *Très Riches Heures* gezeigt werden, inwiefern die Künstler sich gegenüber dem göttlichen Schöpfer positionieren. Zweitens kann anhand der Binnenstrukturen sowie einzelner Figuren im Bild auf die Rolle des Künstlers als Vermittler zwischen Immanzenz und Transzendenz aufmerksam gemacht werden.

### Immanenz und Transzendenz

Im Sinn des Textes von Klaus Krüger geht es dem Künstler des Spätmittelalters darum, seine Rolle als Mediator zwischen Welt und Transzendenz mittels der Kunst deutlich zu machen.<sup>1041</sup> Dieser Gedanke kommt im *Tod Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11) paradigmatisch zum Ausdruck. Gerade indem einzelne Identifikationsfiguren wie der *Astronom* oder die Jünglinge, die sich unsicher und nur tastend fortbewegen, auf die Unzulänglichkeit des Menschen oder der Naturwissenschaft angesichts der Absolutheit und Unsichtbarkeit Gottes hinweisen, verweist der Künstler auf das, was im Bild niemals sichtbar werden kann.

Damit sagt er aber aus, dass mit Hilfe eines solchen Bildes ein Zugang zu anderen, transzendenten und damit unsichtbaren Bildern geschaffen werden

1035 Lentjes 2000, S. 38.

1036 Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, S. 154.

1037 Borsche 2011, S. 175.

1038 Thomas Leinkauf, *Der neuplatonische Begriff des Schönen im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance*, in: Verena Olejniczak Lobsien, Claudia Olk, *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin 2007, S. 86.

1039 Ebd., S. 87.

1040 Nikolaus von Kues, *De Beryllo VI*, in: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Werke*, Hrsg. v. Karl Bormann, Bd. 3, Hamburg 2002, S. 9.

1041 Lentjes 2000, S. 35-37.



kann. Die atmosphärische Dunkelheit ist ein wichtiges Indiz dafür, dass das heilsgeschichtliche Geschehen bewusst an der Grenze von Sichtbarkeit dargestellt wird, wobei das Bild als Schleier oder Spur aufgefasst wird oder als eine Art Transitus zum Göttlichen hin. Dass das Medium des Bildes letztlich immer der Fiktion unterworfen bleibt und niemals eine Seinsanalogie mit dem Tod Christi eingeht, wird mitunter durch die verunklärnde Dunkelheit deutlich gemacht. Ein solches Bild ist Ausdruck der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Einerseits verweist es mittels Dunkelheit, Verunklärung, tastender, unsicherer Gebärden auf seine Unzulänglichkeit, das Göttliche jemals bildlich erfassen zu können, andererseits versteht es sich durch die selbstbewusste Thematisierung seiner eigenen Medialität als Identifikationsangebot für den kontemplierenden Betrachtenden.

Auch mittels der kontrastreichen Farbigkeit wird in dieser Illumination auf das Verhältnis von Immanenz und Transzendenz verwiesen. Am Scheitelpunkt des Kreuzes ist Gottvater in Licht- und Farbenfülle dargestellt, während die übrigen Teile der Miniatur sowie die Clipei von einem dunklen Blau-Grau überzogen werden, das sämtliche leuchtenden Farben verschluckt.

Durch den Segensgestus und die leise Berührung des Kreuzes wird ausgesagt, dass Gottvater das Opfer seines Sohnes angenommen hat und die Erlösung der Menschheit damit Gültigkeit erlangt. Die Verbindung von Himmel und Erde wird aber nicht nur durch die Berührung des Kreuzes durch Gottvater hergestellt, sondern auch durch ein subtiles Detail innerhalb der dunklen Atmosphäre. Innerhalb eines sehr schmalen Streifens am oberen Rand der Dunkelheitszone wird die monochrome Finsternis von einigen blauen und goldenen Farbstrichen leicht aufgelockert, sodass kein allzu abrupter Übergang von der düsteren Farbigkeit der irdischen Sphäre hin zur Buntfarbigkeit des himmlischen Bereichs geschieht. Durch dieses subtile Detail des aufklärenden Himmels in Blau und Gold wird nebst anderen Gesichtspunkten auf das Ineinanderfließen von Immanenz und Transzendenz verwiesen.

Mehr als Wissenschaft und Intellekt sind die Kunst und in diesem Falle der Künstler und das Bild fähig, eine Brücke zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Material und Entkörperlichung, zwischen Himmel und Erde zu schaffen. Laut Krüger existieren zwei konträre Sinnbegründungen religiöser Kunstproduktion: Zum einen wird das Werk als Schöpfung des Künstlers, das aus seiner *idea* entsprungen ist, erklärt, zum anderen wird das Werk als Entäusserung an Gott verstanden, was dem divinitorischen Selbstanspruch des Künstlers zuwider läuft.<sup>1042</sup>

### Schöpfungsmetaphorik

Mit der Künstlerproblematik ist die Frage nach dem Verhältnis von Mimesis und Poesis in Bezug auf die frühen Nachtdarstellungen untrennbar verknüpft.

«Mimesis und Poesis, Nachahmung und Herstellung, sind Grundkategorien der abendländischen Reflexion über die Kunst, ihres sozialen und ontologischen Ortes, ihrer Produktion und ihrer Rezeption. Die griechischen Wurzeln der Begriffe verbinden sich mit der judäo-christlichen Tradition des Schöpfungsgedankens, und aus beiden entsteht die spezifisch abendländische Dualität - oder Dialektik - die zwischen Reproduktion, Wiederholung und Wiedergabe des ideal oder real Vorhandenen und der Schöpfung *ex nihilo* ihre Figuren entwickelt.»<sup>1043</sup>

<sup>1042</sup> Krüger 2001, S. 155.

<sup>1043</sup> Aushang von Prof. Felix Ensslin, Hauptseminar Mimesis und Poesis, Haus der Freunde der Akademie e.V., Reinwaldhaus, Montag, 4. Oktober bis Samstag 9. Oktober 2010.

Der Schöpfungsgedanke oder die platonische *Idea* liegt im *Tod Christi* in der Materialität selbst begründet. Und zwar haben die *Brüder Limburg* aus der dunklen Grundierung heraus ins Helle und Dunkle modelliert, sodass der monochrome Schleier das gesamte Bild überzieht.<sup>1044</sup> Das Oszillieren zwischen Form und Formlosigkeit, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Gestalt und Nebel, Chaos und Kosmos manifestiert sich auf der Ebene des ästhetischen Effekts der Darstellung, indem die düstere Farbgebung einzelne Partien verunklärt.

Die Materialisierung von Form und damit einer Idee aus dunklem Grund stellt einen ideengeschichtlichen Topos im Abendland dar. Er lässt sich von den antiken Kosmogonien über die biblische Schöpfungsgeschichte bis hin zu den Ursprungslegenden der Kunst und Kultur verfolgen.

Bei *Hesiod* herrscht beispielsweise zu Beginn der Schöpfung eine formlose Urfinsternis, woraus *Gaia*, *Tartaros* und *Eros* geboren werden.<sup>1045</sup> *Nyx*, die dunkle Nacht, ist dem ursprünglichen Chaos ähnlich, gleichzeitig ist sie als Schwester des Tages in den geordneten Kosmos eingebunden, wodurch sie, laut Bronfen, «zwischen ungeordneter Potentialität und Gestaltung von Welt» verläuft.<sup>1046</sup>

Ähnlich wie bei *Hesiod* erschafft Gott die Welt in der biblischen Schöpfungsgeschichte aus einem dunklen Urgrund heraus.<sup>1047</sup>

Der Gedanke der Schöpfung aus dunklem Grund findet sich in etwas anderer Form im *Höhlengleichnis Platons*. Zwar wird nicht die Welt aus Finsternis erschaffen, aber der menschliche Verstand, die Erkenntnis, die stark mit Sehen assoziiert wird, geht aus der dunklen Höhle des schattenhaften, geistigen Daseins des Menschen hervor. *Platon* begreift den Gang zum Licht als Befreiung aus den «Ketten des Unverstandes».<sup>1048</sup>

Während bei *Platon* die Dunkelheit eher negativ konnotiert ist, indem sie metaphorisch auf die Verdunkelung des menschlichen Intellekts verweist, wird sie in der mystischen Tradition insofern umgedeutet, als sie als fruchtbarer Grund für jegliche Gotteserkenntnis fungiert, indem sie die Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit Gottes besonders signifikant zum Ausdruck bringt. Das göttliche Wort oder *Eckharts* «Seelenfünklein» kann nur mehr in der Dunkelheit wahrgenommen werden, wodurch wiederum die schöpferische Potenz sowie auch der Erkenntniswert, der sich auf der Folie des Dunkeln konstituiert, zum Ausdruck kommen.

Bronfen spricht in Bezug auf das Christentum von einer «nächtlichen Denkfigur», die davon ausgeht, dass das göttliche Licht sich auf dem Hintergrund der Dunkelheit umso deutlicher abzusetzen vermag.<sup>1049</sup> Dies gilt ebenso für die Dunkelheitsmetaphorik der Mystik, denn trotz der Fokussierung auf die Finsternis ist letztere immer in Relation zum Licht zu sehen, weshalb jegliche Form von Mystik immer Lichtmystik bedeutet. Dunkelheit meint hier, wie bereits erwähnt, die Überfülle, den «Exzess»<sup>1050</sup> von Licht.

Nebst Welt, Erkenntnis oder Gottesschau existiert eine weitere Legendentradition, worin die Maxime des Schöpfens aus dunklem Grund paradigmatisch zum Ausdruck kommt. Sie beginnt mit *Plinius'* Legende der Erschaffung

1044 Siehe Kapitel 3.1., S. 136.

1045 Bronfen 2008, S. 37, Siehe Ausführungen S. 44 f. zu den antiken und biblischen Kosmogonien.

1046 Ebd., S. 38, 39.

1047 Siehe S. 44.

1048 Bronfen 2008, S. 45.

1049 Ebd., S. 60.

1050 Sloterdijk 2007, S. 93.

der Malerei beziehungsweise Kunst aus dem Schatten.<sup>1051</sup>

Diese ist, laut Stoichita, auf der hermeneutischen Ebene mit dem *Höhlengleichnis Platons* vergleichbar, indem es sich bei beiden um Ursprungsmythen, einmal seitens der Kunst, einmal seitens der Erkenntnis, handelt.<sup>1052</sup> Diese Texte dürften am Hof des *Herzogs von Berry* sowie auch bei seinem Bruder *Karl V.* bekannt gewesen sein, da sich Werke wie jene von *Plinius* und *Platon* in den königlichen Bibliotheken befanden.<sup>1053</sup>

Der Schöpfungsgedanke in Bezug auf den Künstler zeigt sich auch in den mystischen Bildtheorien des Spätmittelalters. Obwohl *Meister Eckhart* sich immer wieder bildskeptisch geäußert hat, benutzt er eine reiche Metaphorik in Bezug auf den Künstler, der mit dem nach Gott suchenden Mensch verglichen wird. Die Metaphorik von künstlerischem Schaffen und religiöser Erfahrung bei *Dionysios Areopagita* und *Meister Eckhart* ist bis anhin gänzlich unbearbeitet.<sup>1054</sup> Laut *Lentes* beschreibt er religiöse Erfahrung und ästhetisch künstlerische Produktion in Analogie: «Wie ein Bildhauer muss der religiöse Mensch das Material in sich so gestalten, dass das verborgene Bild der *imago dei* zum Vorschein kommt.»<sup>1055</sup> Bei *Quintilian* und bei *Dionysios Areopagita* und *Plotin* erscheint diese Thematik ebenso:

«Wenn ein Meister ein Bild macht aus Holz oder Stein, so trägt er das Bild nicht in das Holz hinein, sondern er schnitzt die Späne ab, die das Bild verborgen und verdeckt hatten.»<sup>1056</sup>

Im *Tod Christi* zeigt sich beispielsweise nicht nur der Gedanke des Abtragens von Material und damit des Enthüllens von Bildlichkeit, sondern auch der Aspekt des Verhüllens, der auf paradoxe Weise und gleichzeitig mit Enthüllung einhergeht. Durch die Erschaffung des Bildes aus dunklem Grund positioniert sich der Künstler selbst als Mediator zwischen der göttlichen, unsichtbaren Welt der Ideen und der Materialität des Bildes, die für den Betrachtenden erfahrbar wird.

Indem die *Brüder Limburg* den Topos der Erschaffung von Form aus dunklem Grund in der Technik verankerten, wird auf die zielgerichtete, künstlerische Tätigkeit, auf das Konzept von *Poiesis* verwiesen. Ein solches Bild bewegt sich im spannungsvollen Verhältnis von *Mimesis* und *Poiesis*, denn gerade aufgrund der verunklarenden Dunkelheit im Bild positionieren sich die Künstler nicht nur als schöpferische Produzenten, sondern als Vermittler ästhetisch-spirituellem Erfahrungen<sup>1057</sup>, was vornehmlich über die Dunkelheit gewährleistet wird.

1051 «Die Frage nach dem Ursprung der Malerei ist ungeklärt (...), alle jedoch sagen, man habe den Schatten eines Menschen mit Linien nachgezogen, deshalb sei die erste Malerei so beschaffen gewesen, die nächste habe nur je eine Farbe verwendet und sei später die einfarbige genannt worden, nachdem eine kunstvollere Malerei erfunden war; in dieser Weise besteht sie auch heute noch. (...) Mit einem Erzeugnis des gleichen Erdmaterials erfand in Korinth der Töpfer Butades aus Sikyon als erster ähnliche Bilder aus Ton zu formen, und zwar mit Hilfe seiner Tochter, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog; (...). (Siehe Stoichita 1999, S. 11 ff).

1052 Stoichita 1999, S. 8.

1053 Siehe Anmerkung 1072, S. 246.

1054 Lentes 2000, S. 40.

1055 Ebd., S. 37.

1056 Meister Eckhart, Deutsche Werke 5, Z. 18-20, in: Meister Eckhart, Die deutschen und lateinischen Werke, hg. v. Josef Quint, Bd. 5 Meister Eckharts Traktate, Stuttgart 1963, S. 113.

1057 Siehe Kapitel 4.5., S. 196.



Abb. 123: Simon Bening, *Dezember*, Kalendarium eines flämischen Stundenbuches (Brügge), um 1530.



Abb. 124: Simon Bening, *Bankett eines Herrn*, Golf Book, Brügge, um 1540.

### «Ars imitatur naturam»

Arne Moritz hat in seiner Studie *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* untersucht, inwiefern sich das Verhältnis von vorgegebener Natur und menschlichem Schöpfungspotential im Spätmittelalter differenziert, wobei die künstlerischen Innovationen ohne den Bezug zu Theologie und Philosophie der Zeit kaum angemessen verstanden werden können.<sup>1058</sup> Es lässt sich geradezu von einem Aufbrechen des aristotelischen Diktums «Ars imitatur naturam» sprechen. Laut Moritz enthielt gerade die Auffassung, menschliche Kunstfertigkeit als Naturnachahmung zu verstehen, das Potential dazu, menschliche Kreativität als ursprünglich und selbstbestimmt zu konzipieren.<sup>1059</sup>

Das komplexe Verhältnis von Kunst, Religion und Naturnachahmung kommt in den Schriften von Nikolaus von Kues zum Ausdruck. Isabelle Mandrella hat mit Hilfe des cusanischen Diktums «Natura intellectualis imitatur artem divinam» gezeigt, dass bei Nikolaus von Kues Kunst und Künstler in Angleichung an die göttliche Schöpfung als «altera natura» beziehungsweise *alter deus* verstanden werden.<sup>1060</sup> Seine Anthropologie konzipiert den Menschen als der schöpferischen Kunst fähiges Wesen, was er mit Gott teilt.<sup>1061</sup> In *De beryllo* nennt Nikolaus von Kues den Menschen als zweiten Gott:

«Denn wie Gott Schöpfer der realen Seienden und der natürlichen Formen ist, so ist

1058 Arne Moritz (Hg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 11.

1059 Ebd. S. 12.

1060 Isabelle Mandrella, «Natura intellectualis imitatur artem divinam.» Nikolaus von Kues über die Angleichung des Menschen an Christus als «ars dei», in: Arne Moritz (Hg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 187.

1061 Ebd., S. 188.



der Mensch Schöpfer der Verstandesseienden und der künstlerischen Formen.»<sup>1062</sup>

Dies kommt in einer Illumination wie dem *Tod Christi* anhand des dunklen Grundes, aus dem die Kunst entsteht, zum Ausdruck. Der Künstler schafft ähnlich wie Gott ein Kunstwerk aus dem dunklen Chaos heraus, das sich in der materiellen Wirklichkeit der Malerei manifestiert, jedoch einer geistig-intellektuellen Idee entspringt, die dem göttlichen Intellekt ähnelt. Bei *Nikolaus von Kues* kommt die Kreativität des Menschen nur im Sinne des *alter deus* zum Ausdruck, eine Gott-unabhängige Autonomie des Künstlers ist bei letzterem nicht möglich.<sup>1063</sup>

Dies gilt auch für die Kunst der *Brüder Limburg*. Wenn man bedenkt, dass letztere zur Zeit der Ausführung der *Très Riches Heures* zwischen fünfundzwanzig und dreissig Jahre alt waren<sup>1064</sup>, mag die Vorstellung, dass es sich um eine Manifestation reinen Künstlerstolzes handelt, schwerfallen.

Der erwähnte Illusionismus oder die Naturnähe der frühen Nachtdarstellungen befindet sich an der Schnittstelle zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung und kann, wie gezeigt wurde, im Sinne von *ars* oder aber im Dienste der Andachtsfunktion stehend gedeutet werden. Wie bereits in Kapitel 4.5. erwähnt wurde, sind diese ästhetischen Erfahrungen des Nichtsehens mit den religiösen Dunkelheitserfahrungen der Mystiker vergleichbar.

In einem Bild wie dem *Tod Christi* der *Très Riches Heures* eröffnet sich eine weitere Dimension des Schöpfungstopos. Denn nicht nur der Künstler ist als *alter deus* in den Schöpfungsakt einbezogen, sondern der Betrachtende selbst. Durch die dunkle Lasurmalerei werden die Formen in eine Dynamik des Werdens und Vergehens einbezogen, sodass im Akt des Sehens selbst das Bild immer wieder neu erschaffen wird. Die verunklarenden Formen, wie sie beispielsweise in den Nachtdarstellungen des *Stundenbuchs Engelberts von Nassau* durch den pastosen Farbauftrag hervorgerufen werden, unterstützen diese schöpferische Art des Sehens, worin sich die Form an der Grenze des Sichtbaren bewegt, sich manifestiert und materialisiert, um scheinbar wieder im Dunkel des Unsichtbaren zu versinken. Der Betrachtende wird selbst aber zum Sculptor eines äusseren sowie inneren (Nacht-)Bildes gemacht, wozu ihn das Wechselspiel zwischen Verhüllung und Enthüllung im Bild anregen soll. Anhand der Nachtdarstellungen kann gezeigt werden, wie der Betrachtende über die Thematik des Nichtsehens zu Reflexion und «strukturellem Schauen» eingeladen wird.<sup>1065</sup> Darin manifestiert sich die neue Bedeutsamkeit der Kunst und des Künstlers, insbesondere des Malers.

### Gott - Maler

Schöpferische Kraft wird bei *Nikolaus von Kues* und anderen Mystikern ursprünglich mit dem göttlichen Prinzip assoziiert, das sich auf den Künstler und insbesondere auf die Metapher des Malers übertragen lässt.<sup>1066</sup>

Im Gegensatz zu Alberti, dessen Ideal des Malers an Mimesis geknüpft ist, erwartet *Nikolaus von Kues* von letzterem «eine begreifende Darstellung der göttlichen Schöpfung, eine malerische Kunst, welche die Göttlichkeit der Schöpfung im Bild zur Darstellung bringt, indem er sie dem mitdenkenden Auge sichtbar macht.»<sup>1067</sup> Eine Illumination wie der *Tod Christi* der *Brüder Lim-*

1062 Isabelle Mandrella, «Natura intellectualis imitatur artem divinam.» Nikolaus von Kues über die Angleichung des Menschen an Christus als «ars dei», in: Arne Moritz (Hg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 188.

1063 Ebd., S. 189.

1064 Bilotta 2006, S. 25.

1065 Möhle 2006, S. 71.

1066 Borsche 2011, S. 175.

1067 Ebd.



Abb. 125: Ghent Privileges Master, *Jean Wauquelin präsentiert Philip d. Guten seine Übersetzung, Ägidius Romanus, De regimine principum*, 1452.



Abb. 126: Boethius-Meister, *Guillaume Jouvenel des Ursins bestellt bei seinem Schreiber eine Kopie des Mare Historiarum*, Mare Historiarum, um 1460.

burg ist gerade nicht als Naturimitation zu verstehen, sondern als eine Art gemalte Theologie.

Für das Selbstverständnis des Künstlers beziehungsweise Malers bedeutet dies, dass er sich als intellektuellen Vermittler zwischen Natur und Religion, Immanenz und Transzendenz positioniert, was sich seitens der Kunst und insbesondere der Malerei äussert. Der Boden für das neuzeitliche Künstler-selbstbewusstsein ist damit gelegt.

## Ausblick: Contemplatio Caeli

Abschliessend soll anhand der Figur des «Astronomen» des *Todes Christi* der *Très Riches Heures* (Abb. 2, S. 11) die Situierung des frühneuzeitlichen Künstlers als «denkender Maler»<sup>1068</sup>, der die göttliche Schöpfung intellektuell nachvollzieht, indem er sie dem «mitdenkenden Auge»<sup>1069</sup> sichtbar macht, untermauert werden.

Wie bereits erwähnt, werden in der Figur des *Astronomen* verschiedene Facetten des Sehens thematisiert, einmal das äussere Sehen anhand des wissenschaftlich-neugierigen Blicks, der die plötzlich einbrechende Dunkelheit zu durchdringen, ja zu erklären versucht. Zum anderen wurde der nach innen gerichtete, meditative Blick erwähnt, der letztlich auf Gotteserkenntnis hinausläuft. Dieser innere Blick lässt sich durch die prominente Blickrichtung der Augen des *Astronomen* hin zu Gottvater erklären, wie durch den Umstand, dass er selbst Teil der dunklen Atmosphäre auf Erden ist, womit angedeutet wird, dass er Gottvater nicht direkt sieht, sondern in Form eines mentalen Bildes kontemplant.

Innen- und Aussenschau, die in diesem Bild anhand der Paradigmen von

1068 Borsche 2011, S. 176.

1069 Ebd., S. 175.

Verhüllung und Enthüllung intensiv thematisiert werden, gipfeln in den verschiedenen Blick-Modi des *Astronomen*.<sup>1070</sup> Aufgrund des sinnierenden Blicks zum Himmel kann der *Astronom* der *Très Riches Heures* auch als *Contemplator Caeli*<sup>1071</sup> der antiken Literaturtradition interpretiert werden, worin die erwähnten Blickrichtungen nach Aussen und Innen eine tragende Rolle spielen. Anhand der Inventare des *Herzogs von Berry* kann davon ausgegangen werden, dass die antiken Vorlagen der *Contemplatio Caeli* am Hof bekannt gewesen sein dürften, und somit den *Brüdern Limburg* direkt oder indirekt zugänglich waren. Die wichtigsten Quellen stammen von *Xenophon*, *Aesop*, *Platon*, *Cicero*, *Ovid*, *Seneca* sowie *Boethius*, alle in der Bibliothek des *Herzogs von Berry* sowie seiner Brüder vertreten.<sup>1072</sup> Zudem lässt sich die Tradition der *Contemplatio Caeli* bei zahlreichen mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Autoren verfolgen.<sup>1073</sup>

Die Thematisierung des Blicks zum Himmel findet sich bereits bei *Xenophon*<sup>1074</sup>, wobei die freie Sicht hier noch keine höhere Bedeutung hat, sondern der Abwehr von Gefahr dient.<sup>1075</sup> Er gibt für den Gedanken, dass der Sinn des menschlichen Lebens in der Himmelsbetrachtung liege, die anthropologische Begründung des aufrechten Gangs des Menschen.<sup>1076</sup>

Im Anschluss an *Platons* Assoziation des Himmelsblicks mit der intellektuellen Schau der Ideenwelt<sup>1077</sup> wird dieser fortan mit Gebet und Gottesschau assoziiert. In der stoischen Lehre wurden der aufrechte Gang sowie der Blick zum Himmel als Symbole für die natürliche Bestimmung des Menschen zur Gottesverehrung und -erkenntnis verstanden.<sup>1078</sup> Diese positive Bewertung des *Contemplator Caeli* findet jedoch ihre Kehrseite in *Platons* berühmter Anekdote von *Thales*, der aufgrund des nach oben gerichteten Blicks in einen Brunnen fällt und darauf von einer thrakischen Magd verspottet wird.<sup>1079</sup>

Diese Version geht auf *Äsops* Fabel des Astronomen, der während der Himmelsbetrachtung in einen Brunnen fällt, weil er das zu seinen Füßen Befindliche nicht beachtet, zurück.<sup>1080</sup> Interessant für die Illumination der *Très Riches Heures* ist der Umstand, dass bereits bei *Äsop* die Rede von einem «Astronomen» ist, den *Platon* durch *Thales* ersetzt. Bei *Herodot* und bei *Aristoteles* wird *Thales* als Seher, Philosoph und Astronom charakterisiert, der einmal sogar eine Sonnenfinsternis vorausgesagt haben soll.<sup>1081</sup>

Zudem gilt *Thales* als derjenige der sieben Weisen, der die Naturphiloso-

1070 In Kapitel 1.5. wurden die verschiedenen Deutungen dieser Figur als Naturwissenschaftler, Astronom, Gelehrter, Künstler, und Meditationsfigur auseinandergesetzt.

1071 Die Thematik der *Contemplatio Caeli* sprengt den Rahmen dieser Arbeit und kann deshalb nur in Form eines Ausblicks angetippt werden. Der Blick zum Himmel, der eng mit dem aufrechten Gang des Menschen verbunden ist ist in zahlreichen Kulturen und in allen Epochen thematisiert worden. Siehe Probst, Pfeiffer, Blumenberg, Brague im Literaturverzeichnis.

1072 Die erwähnten Autoren kommen alle in den Inventaren der Bibliotheken des Duc de Berry sowie seines Bruders, Karl V., vor: Ovid bei Guiffrey 1894, S. 226, 229, 237, Bd. 2 S. 127. Aristoteles: Guiffrey 1894, S. 230, 247. Seneca: Guiffrey 1894, Bd. 2 S. 124, 175, 317. Boethius: Guiffrey 1894 Bd. 2 S. 130, 132. Platon: Deuffic 2004, S. 116, Aesop: Deuffic 2004, S. 137, Xenophon: Delisle 1967, S. 142.

1073 Jens Pfeiffer, *Contemplatio Caeli*. Untersuchungen zum Motiv der Himmelsbetrachtung in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters (*Spolia Berolinensia* 21), Hildesheim 2001.

1074 Xen. Mem. 1,4,11.

1075 Reallexikon für Antike und Christentum 15, Stuttgart 2006, S. 186.

1076 Peter Probst, *Bestirnter Himmel und moralisches Gesetz*. Zum geschichtlichen Horizont einer These Immanuel Kants, Würzburg 1994, S. 87.

1077 Reallexikon für Antike und Christentum 15, S. 186.

1078 Ebd.

1079 Platon, Theatet 174 a-d, S. 107.

1080 Pfeiffer 2001, S. 22. Siehe Pfeiffer und Blumenberg für die ausführliche Interpretation dieser Stellen sowie deren Bedeutung für die Philosophie.

1081 Ebd., S. 29.

phie und vor allem, wie vielfach belegt ist, die Astronomie begründet hat.<sup>1082</sup> Bezeichnenderweise erzählt *Sokrates*, der laut *Cicero* die Philosophie vom Himmel herabgerufen habe, um sie in die Häuser und Städte zu führen<sup>1083</sup>, jene Anekdote von *Thales* in *Theatet*. Andererseits wird im *Timaios* immer wieder darauf verwiesen, dass die Ordnung des Himmels den menschlichen Betrachtenden zu einem guten und tugendsamen Leben anleite, wodurch der bestirnte Himmel mit dem moralischen Gesetz einhergeht.<sup>1084</sup>

Diese Anschauung wird bei *Cicero* fortgeführt, indem er darlegt, dass die höchste Bestimmung des Menschen sei, ein *contemplator caeli ac cultor deorum* zu sein.<sup>1085</sup> Bei *Cicero* wird zudem die aufrechte Stellung des Menschen und die damit verbundene Möglichkeit der Himmelsbetrachtung zur Quelle der Gotteserkenntnis.<sup>1086</sup>

«Denn die Anschauung und Betrachtung der Natur ist gewissermassen eine naturgegebene Speise für Seele und Geist: Wir richten uns auf, fühlen uns erhoben, schauen auf das menschliche Leben hinab, und indem wir unser Denken auf das Überirdische und Himmlische richten, missachten wir diese unsere Welt als beschränkt und unscheinbar. Schon das Erforschen so grossartiger und in tiefstes Dunkel gehüllter Dinge hat seinen eigenen Reiz.»<sup>1087</sup>

Alle Philosophen der Antike treffen sich in der Idee, dass die Himmelsbetrachtung mit dem aufrechten Gang des Menschen zusammenhängt, was ihn von allen anderen Lebewesen unterscheidet.<sup>1088</sup>

*Ovid* betont in der Folge in der Schöpfungsgeschichte der *Metamorphosen* das zum Himmel erhobene Antlitz der Menschen.<sup>1089</sup> *Boethius*, der Christ war, vollzieht diesen Gedanken ebenso.<sup>1090</sup>

*Seneca*<sup>1091</sup> kehrt die Blickrichtung um, indem er nicht fragt, was der Himmel dem Menschen nutze, sondern was es für Gott bedeute «wenn der Mensch die tiefsinnigen, an die Geheimnisse der Natur heranführenden Fragen stelle, zu denen ihn die Betrachtung der Welt anrege».<sup>1092</sup> Der Mensch funktioniert als Zuschauer der Schöpfung, und wurde aufgrund seiner auf das Sehen ausgerichteten Anatomie im Zentrum des Kosmos positioniert.<sup>1093</sup>

Laut Bayertz schwingt bei der Himmelsbetrachtung der antiken Autoren auch eine religiöse Bedeutung mit:

«Die Betrachtung des Himmels kann deshalb ohne weiteres als eine Art von Gottesdienst angesehen werden; sie hat wie *Balbus* eigens betont, eine Erbauungsfunktion. Bei der Betrachtung der Himmelserscheinungen gelangt der Geist «zur Erkenntnis der Götter,

1082 Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, I 23, Philosophische Bibliothek 53/54, Ungekürzte Sonderausgabe, Hamburg 1998, S. 13.

1083 Pfeiffer 2001, S. 31.

1084 Ebd., S. 22.

1085 Ebd., S. 39, S. 49., Bayertz 2012 S. 59.

1086 Probst 1994, S. 88.

1087 Cicero, *Lucullus*, 1997, S. 247.

1088 Der aufrechte Gang bietet sich als Brücke zwischen Anthropologie und Ethik an, vgl. Kurt Bayertz «Der aufrechte Gang» 2012.

1089 Pfeiffer 2001, S. 54.

1090 Kurt Bayertz, *Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens*, München 2012, S. 68.

1091 De otio V,1-6: «Einen neugierigen Geist hat uns die Natur gegeben und, ihrer Kunst und Schönheit sich bewusst, uns als Zuschauer bei diesem grossen Weltenschauspiel geschaffen» (...) «genau in ihre Mitte hat sie uns gestellt und uns den freien Blick auf alles gegeben; und sie hat nicht nur die aufrechte Haltung dem Menschen verliehen» (...)

1092 Pfeiffer 2001, S. 57.

1093 Ebd.



die zur Frömmigkeit führt; mit ihr verbunden sind die Gerechtigkeit und die übrigen Tugenden, aus denen ein glückliches Leben hervorgeht, das dem der Götter vollkommen gleicht und nur hinsichtlich der Unsterblichkeit, die allerdings für ein gutes Leben ganz belanglos ist, den Himmlischen nahesteht» (II,153).»<sup>1094</sup>

Laut Brague wurde die Philosophie, die eng mit der Himmelbetrachtung verknüpft ist, bei *Aristoteles* als Gottesdienst oder Gottesbetrachtung genannt.<sup>1095</sup> Bei *Seneca* wird das Augenmerk auf die Astronomie gerichtet, indem er der Astronomie das Privileg zuschreibt, die göttlichen und natürlichen Substanzen zu erfassen.<sup>1096</sup> Zudem hängt die *Contemplatio Caeli* eng mit der Konstitution der menschlichen Seele zusammen, denn *Seneca* beschreibt letztere als von den Sternen herabgefallenes Fünkchen, welches das göttliche Wirken in der Welt entfalten kann, weil es selbst göttlich ist.<sup>1097</sup>

Die Betrachtung des Sternenhimmels kann somit als Inbegriff eines wohlgeordneten Kosmos für den Königsweg zu Gott-, Welt- und Selbsterkenntnis gehalten oder auch abgelehnt werden.<sup>1098</sup> Allen antiken Texten zur Himmelsbetrachtung ist die Reflexion auf die Stellung des Menschen in der Welt immanent.

Für die Figur des *Astronomen* sind somit verschiedene Deutungen möglich: Die Texte von *Platon* und *Seneca* verweisen zum einen auf die Rolle des *Contemplator Caeli* als Naturwissenschaftler, insbesondere als Astronom, was beispielsweise durch die Nennung von *Thales* bei *Platon* begründet werden kann. Somit könnte man die aufgeschlagenen Bücher sowie das Bücherpult als astronomische Bücher verstehen, deren Inhalt keine Auskunft über die übernatürliche Finsternis zum Zeitpunkt des Todes Christi zu geben vermag. In den antiken Texten wird der *Contemplator Caeli* auch als Philosoph und Seher charakterisiert, was vor allem bei *Platon* und *Cicero* eine grosse Rolle spielt. Damit verbunden ist wiederum die religiöse Konnotation der Gotteserkenntnis und -schau, wobei die Trennung von Religion und Naturwissenschaft in den antiken Texten vor *Lukrez*<sup>1099</sup> keine Rolle spielt. Was die antiken Texte in Bezug auf die Thematik der *Contemplatio Caeli* grundsätzlich von jenen des Mittelalters unterscheidet, ist der Umstand, dass für die antiken Philosophen das Göttliche im Kosmos sichtbar wird, während es sich im Mittelalter auf unsichtbare Weise im Innern des Menschen manifestiert. Den Wendepunkt zu dieser inneren Schau markieren die Texte von *Augustinus*.

In der Figur des *Astronomen* der *Très Riches Heures* lassen sich das antike und mittelalterliche Prinzip vereinen:

Aufgrund der Verbindung von Aussen und Innen, Immanenz und Transzendenz haftet dem *Astronomen* eine Art Vermittlerrolle an, was ihn in die Nähe des Künstlers als Mediator zwischen Himmel und Welt rückt. Der *Astronom* bietet sich somit als komplexe Reflexionsfigur für das Nachdenken über die menschliche Existenz schlechthin an, die *Topoi* von Kunst, Natur und Religion eingeschlossen.

Er steht zudem für eine positive Auslegung des Begriffs der *Curiositas*. Ihn ihm fallen der naturwissenschaftliche, äussere Blick sowie die nach innen gerichtete, kontemplative Schau ineins, wofür die ästhetische Wahrnehmung von Dunkelheit eine Brücke schlägt.

1094 Pfeiffer 2001, S. 57.

1095 Rémi Brague, *Die Weisheit der Welt. Kosmos und Welterfahrung im westlichen Denken*, München 2006, S. 156.

1096 Ebd., S. 159.

1097 Pfeiffer 2001, S. 67.

1098 Ebd., S. 24. Dies ist übrigens auch bei *Lukrez* der Fall, siehe Pfeiffer S. 67,68.

1099 Pfeiffer 2001.

Kunst, Künstler und insbesondere das Bild entfalten ihr wirkungsästhetisches Potential, indem Sehen und Nichtsehen, Sichtbares und Unsichtbares, Immanenz und Transzendenz, Verhüllung und Entbergung innerhalb der paradoxalen Struktur des dunklen Bildes im Spätmittelalter verhandelt werden.

Der Blick des *Astronomen* soll stellvertretend für den Ausblick dieser Analyse in Anspruch genommen werden und den Blick des Lesenden für neue Erkenntnisse bezüglich visueller Kultur im Abendland weiten und schärfen.



## Literaturverzeichnis

### Siglen:

Im Text wird bei der erstmaligen Nennung einer Literaturangabe der vollständige Titel wiedergegeben, alle folgenden Angaben beziehen sich auf die Siglen im Literaturverzeichnis, die aus dem Nachnamen der jeweiligen AutorIn sowie dem Erscheinungsjahr des Buches bestehen.

### Quellentexte

- Alberti, Leon Battista: *Della pittura, Über die Malkunst* (1435), hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002.
- Alberti, Leon Battista: *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei* (1435), hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002.
- Augustinus: *Bekenntnisse*, hg. v. K. Flasch, Stuttgart 1993.
- Augustinus: *Opera*, hg. v. Johannes Brachtendorf u. Volker Drecoll, Bd. 22, Paderborn, München, Wien, Zürich 2010.
- Bartholomäus Anglicus: *On The Properties of Things. John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus «De proprietatibus Rerum». A Critical Text*, hg. v. M.C. Seymour et al., Oxford 1975-1987.
- Bartholomäus Anglicus: *De proprietatibus rerum, Liber VIII*, hg. v. Isabelle Draelants, Iolanda Ventura et al., in: *De diversis artibus*, im Druck, voraussichtlich Turnhout 2013.
- Bellori, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), hg. v. Evelina Borea, Turin 1976.(S. 56)
- Benn Gottfried: *Gottfried Benn, Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hg. v. Benno Hillebrand, Frankfurt a. M. 1982.
- Carus, Carl Gustav: *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei* (Leipzig 1835), Leipzig/Weimar 1982.
- Cennini da Colle di Valdelsa Cennino: *Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*, hg. v. Albert Ilg, Wien 1871 .
- Cicero, Marcus Tullius: *Hortensius Lucullus*, hg. v. Laila Straume-Zimmermann, Düsseldorf/Zürich 1997.
- Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, Philosophische Bibliothek 53/54, Ungekürzte Sonderausgabe, Hamburg 1998.
- Hollanda, Francisco de: *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, hg. v. Joaquim de Vasconcellos (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit 9), Wien 1899.
- Jean Gerson: *Œuvres Complètes*, hg. v. Palémon Glorieux, 10 Bde., Paris 1960-73.
- Johannes Duns Scotus: *Opera Philosophica*, hg. v. Franciscan Institute Publications, Bd. 4, New York 1999.
- Lairesse, Gerard de: *Grosses Mahler-Buch, worinnen die Mahlerkunst in allen ihren Theilen gründlich gelehrt, durch Beweisthümer und Kupferstiche erkläret, auch mit Exemplen aus den besten Kunst-Stücken der berühmtesten alten und neuen Maler bestätigt, anbei derselben Wohl- und Überstand angewiesen wird. Erster Theil, aus dem Holländischen ins Hochdeutsche übersetzt*, Nürnberg 1728.
- Leonardo Da Vinci: *Traktat von der Malerei* (um 1500), hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1909.
- Lomazzo, Giovanni Paolo: *Scritti sulle arti* (Mailand 1584), hg. v. Roberto Ciardi, Florenz 1974.
- Meister Eckhart: *Die lateinischen Werke*, hg. von E. Benz, C. Christ, B. Decker, H. Fischer, B. Geyer, J. Koch, E. Seeberg, L. Sturlese, K. Weiss und A. Zimmermann, I-V, Stuttgart 1936ff.: Band I (1964), I,2 (1987ff.), II (1992), III (1994), IV (1956), V (1936ff.).
- Meister Eckhart: *Die deutschen Werke*, hg. von J. Quint und G. Steer, I-V: I Predigten 1-24 (Quint) 1958, II Predigten 25-59 (Quint) 1971; III Predigten 60-86 (Quint) 2000; IV/1 Predigten 87-105 (Steer) 1997-2003; IV/2 Predigten 106-128 (Steer) 2003ff.; V Traktate (Quint) 1963.
- Nikolaus von Kues: *Philosophische und theologische Werke*, lat./dt., El. v. Karl Bormann, 4 Bde., Hamburg 2002.
- Nikolaus von Kues: *Philosophische und theologische Schriften*, hg. v. Leo Gabriel, lat./dt., Bd. II, Wien 1966.
- Platon: *Théatet*, hg. v. Ekkehard Martens, Stuttgart 1981 .
- Platon: *Der Staat*, bearb. v. Dietrich Kurz, griech. V. Emile Chambry, dt. Übers. v. Friedrich Schleiermacher (Werke in acht Bänden 4), Darmstadt 1990.
- Platon: *Der Staat. Über das Gerechte*, hg. u. übers. v. Otto Apelt, Hamburg 1989.
- Plinius Secundus, Gaius: *C. Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII* (23-97 n.Chr.), lat./dt., hg. u. übers. v. Roderich König et al., München 1973.
- Plotin: *Plotins Schriften* (Band I), übers. v. Richard Harder, Hamburg 1956.

- Plotin: *Plotins Schriften* (Band III), übers. v. Richard Harder, Hamburg 1964.
- Pseudo-Dionysius Areopagita: *Die Namen Gottes* (Bibliothek der griechischen Literatur 26), eingel. u. übers. v. Beate Regina Suchla, Stuttgart 1988.
- René d'Anjou: *Le Mortifiement de Vaine Plaisance*, Vorw. v. Michel Zink, übers. v. Isabelle Fabre, Paris 2009.
- Sandrart, Joachim von: *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, III, 2, Bd. VII* (Nürnberg 1774), Nördlingen 1994/95.
- Seneca, L. Annaeus: *Philosophische Schriften 2, Dialoge VII-XII*, hg. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1969.
- Seneca, L. Annaeus: *Naturales Quaestiones*, lat. und dt. Ausg., hg. v. E. Schönberger, Stuttgart 1998.
- Seuse Heinrich: Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, hg. v. Karl Bihlmeyer, Frankfurt a. M. 1961.
- Tauler, Johannes: *Predigten*, hg. v. G. Hofmann, Einsiedeln 1979.
- Tauler, Johannes: *Johannes Tauler, Die Predigten Taulers*, hg. v. Ferdinand Vetter, Bd. 11, Dublin, Zürich 1968.
- Vasari, Giorgio: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister* (1550), hg.v. Ernst Förster, Stuttgart 1845.

## Sekundärliteratur

### a) Lexika

- Brockhaus Enzyklopädie*, 19. Auflage, Mannheim 1993.
- Deutsches Etymologisches Wörterbuch*, hg. v. Gerhard Köbler, Tübingen 1995.
- Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, hg. v. Helene E. Roberts, Chicago 1998.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Hans Aurenhammer, Wien 1959-1967.
- Lexikon der Ikonographie der christlichen Kunst*, hg. v. Gertrud Schiller, Gütersloh 1966.
- Lexikon des Mittelalters*, hg. v. Norbert Angermann, München 1980-1999.
- Reallexikon für Antike und Christentum*, hg. v. Joseph Dölger et al., Stuttgart 2006.
- Seemanns Lexikon der Ikonographie. Religiöse und profane Bildmotive*, hg. v. Brigitte Riese, Leipzig 2007.

### b) Allgemeine Literatur

- Ackerman 1977: James S. Ackerman, *Alberti's Light*, in: Irving Lavin, John Plummer (Hg.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, S. 1-27.
- Ainsworth 2001: Maryan W. Ainsworth, *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York 2001.
- Akbari 2004: Suzanne Conklin Akbari, *Seeing Through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto/Buffalo/London 2004.
- Alvarez 1997: Albert Alvarez, *Die Nacht. Von Dunkelheit, Träumen und Nachtschwärmern*, Frankfurt a. M. 2000.
- Andia 2004: Ysabel de Andia, *L'entrée dans la ténèbre divine et le feu de l'esprit*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 357-371.
- Arbeiter 2008: Achim Arbeiter, *Dunkelheit, Einsamkeit, Angst. Das Gethsemane-Bild des Codex Rossanensis*, in: *Das Münster* 1/61/2008, S. 50-54.
- Armstrong 1991: Karen Armstrong, *The English Mystics of the Fourteenth Century*, London 1991.
- Assmann 1998/99: Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle Bd. 1-3* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1997-99.
- Assmann 1998: Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle Bd. 2 Geheimnis und Offenbarung* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1998.
- Assmann 1999: Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle Bd. 3 Geheimnis und Neugierde* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1999.
- Autrand 2000: Françoise Autrand, *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, Paris 2004.
- Avril 1978: Francois Avril, *Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1310-1380* (Die grossen Handschriften der Welt), München 1978.
- Avril, Reynaud 1993: Francois Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1515*, Paris 1993.
- Avril 2007: Francois Avril, *Très Riches Heures de Champagne. L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge*, Paris 2007.
- Bachelard 1985: Gaston Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers*, München 1985.



- Bachelard 1988: Gaston Bachelard, *Die Flamme einer Kerze*, München 1988.
- Bachmann 2006: Ulrich Bachmann, *Farben zwischen Licht und Dunkelheit*, Sulgen 2006.
- Bachofen 1984: J. J. Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*, Stuttgart 1984.
- Barash 1998: Moshe Barash, *Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike*, in: Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle Bd. 2 Geheimnis und Offenbarung* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1998, S. 179-195.
- Bartz 2004: Gabriele Bartz, *Das Stundenbuch des Guy de Laval* (Sammlung Renate König 1), Köln 2004.
- Basile 1992: Giuseppe Basile, *La Cappella degli Scrovegni*, Mailand 1992.
- Baxandall 1995: Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven 1995.
- Bayertz 2012: Kurt Bayertz, *Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens*, München 2012.
- Beck 1989: James Beck, *Leon Battista Alberti and the Night Sky at San Lorenzo*, in: *Artibus et Historiae* 19/1989, S. 9.
- Beil 2001: Ralf Beil (Hg.), *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2001.
- Bell 1984: Janis Callen Bell, *Color and Theory in Sixteenth Century Art. Zaccolinis "rospettiva del Colore" and the Heritage of Leonardo*, Ann Arbor 1984.
- Bellosi 1982: Luciano Bellosi, *Pietro Lorenzetti ad Assisi*, Assisi 1982.
- Bellosi 1998: Luciano Bellosi, *Duccio. La Maestà*, Mailand 1998.
- Belozerskaya 2002: Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts Across Europe*, Cambridge 2002.
- Belting, Kruse 1994: Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.
- Bergmans 2004: Luc Bergmans, *Les effets lumineux du Retable de Gand. Interprétés selon la pensée de Ruysbrock l'Admirable et Nicolas de Cues*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 249-263.
- Beauvoir 1860: Hiver Beauvoir, *La librairie de Jean Duc de Berry au Château de Mehun-sur-Yèvre - 1416*, Paris 1860.
- Bianciotto 2010: Gabriel Bianciotto, *Passion du livre et des lettres à la cour du roi René*, in: Kat. Angers 2010, *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 85-102.
- Bilotta 2006: Maria Alessandra Bilotta, *Fratelli di Fiandra*, in: *Alumina* 4/2006, Verona 2006, S. 24-33.
- Bittner 2003: Jörg Bittner, *Zu Text und Bild bei Leonardo da Vinci. Eine mediengeschichtliche Kritik des Einsatzes verbaler und visueller Darstellungsmittel in der italienischen Renaissance* (Europäische Hochschulschriften 28), Frankfurt a. M. 2003.
- Blamont 2004: Jacques Blamont, *Du regard à la lumière*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 215-223.
- Blumenberg 1960: Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6/1960, S. 132.
- Blumenberg 1981: Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981.
- Blumenberg 2001: Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2001.
- Blumenröder 2008: Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – Die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2008.
- Bocken 2010: Inigo Bocken (Hg. et al.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München 2010.
- Bocken 2011: Inigo Bocken et al., *Einleitung*, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), *«Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 13-27.
- Bocken 2011: Inigo Bocken, *Imitatio und creatio bei Cusanus und Van Eyck. Die neue Bedeutung des Betrachters im 15. Jahrhundert*, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), *«Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 195-207.

- Bogen 2001: Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001.
- Bogen 2013: Steffen Bogen, *Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern*, voraussichtlich 2013.
- Bohlmann, Fink, Weiss 2008: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008.
- Böhm, 1995: Gottfried Böhm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: Helmut Pfothenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 23-41.
- Böhm 2006: Gottfried Böhm, *Was ist ein Bild?*, Paderborn 2006.
- Böhme 1995: Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neueren Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995.
- Böhme 1996: Gernot u. Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.
- Böhme 1999: Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999.
- Böhme 2001: Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.
- Böhme 2004: Gernot Böhme (Hg. et al.), *Licht und Zeit*, München 2004.
- Böhme 2004: Gernot Böhme, *Dämmerung als Atmosphäre*, in: *Theorie des Bildes*, München 2004, 95-111.
- Boiadjev, Kapriev, Speer 2000: Tzotcho Boiadjev, Goergi Kapriev, Andreas Speer (Hg.), *Die Dionysius-Rezeption im Mittelalter*. Internationales Kolloquium in Sofia vom 8. bis 11. April 1999 unter der Schirmherrschaft der *Société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale*, Turnhout 2000.
- Boiadjev 2003: Tzotcho Boiadjev, *Die Nacht im Mittelalter*, Würzburg 2003.
- Borchhardt-Birbaumer 2003: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003.
- Borsche 2011: Tilman Borsche, *Das Bild von Licht und Farbe in den philosophischen Meditationen des Nikolaus von Kues*, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), *«Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 163-181.
- Bos 2006: Agnes Bos (Hg.), *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris 2006.
- Bouchet 2003: René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'Amour Epris*, übers. u. komm. v. Florence Bouchet, Paris 2003.
- Bouchet 2010: Florence Bouchet, *La bibliothèque mentale de René d'Anjou d'après ses écrits allégoriques*, in: Kat. Angers 2010: *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 109-111.
- Bouchet 2010: Florence Bouchet (Hg.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout 2010.
- Bousmanne 2001: Bernard Bousmanne (Hg.), *Das Schwarze Stundenbuch, MS M. 493 The Pierpont Morgan Library New York*, Faksimileausgabe, Luzern 2001.
- Bouvrande 2004: Isabelle Bouvrande, *Entre ombre et lumière Le Saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 265-279.
- Brague 2006: Rémi Brague, *Die Weisheit der Welt. Kosmos und Welterfahrung im westlichen Denken*, München 2006.
- Brassat, Kohle 2003: Wolfgang Brassat, Hubertus Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft* (Kunst und Wissen), Köln 2003.
- Bremer 1973: Dieter Bremer, *Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 17/1/1973, S. 14-15.
- Brendecke 2007: Arndt Brendecke, *Die Autorität der Zeit in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007.
- Brennan, Jay 1996: Teresa Brennan, Martin Jay (Hg.), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspective on Sight*, London/New York 1996.
- Breustedt 1966: Renate Breustedt, *Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden*, Diss. Univ. Göttingen 1966, Göttingen 1966.
- Brinkmann 1997: Bodo Brinkmann, *Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit*, Turnhout 1997.

- Broekhuijsen 2002: Klara H. Broekhuijsen, *The Legend of the Greatfull Dead. A Misinterpreted Miniature in the Très Riches Heures of Jean de Berry*, in: «Als ich can». *Liber amicorum in Memory of Professor Dr. Mauritius Smeyers*, hg. v. Bert Cardon, Paris 2002, S. 213-230.
- Brock 2004: Maurcie Brock, *La lumière de l'étoile dans la Pala Strozzi de Gentile da Fabriano (1423)*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 226-248.
- Bronfen 2008: Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008.
- Brüning 1953: H. J. Brüning, *Die Nacht in der Kunst der Griechen*, Diss. Univ. Köln 1953. (unpubliziert)
- Bruns 1997: Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*, Ditzingen 1997.
- Büchi 2000: Anna Angelika Büchi, *Die Nacht*, Basel 2000.
- Büchsel 2005: Martin Büchsel (Hg.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1), Berlin 2005.
- Buren 1997: Anne Hagopian van Buren, *Problems and Possibilities of the Reflectography of Manuscripts. The Case of the Turin-Milan Hours*, in: *Dessin sous-jacent et technologie de la peinture*, hg. v. Roger Van Schoute, Louvain-la-Neuve 1997, S. 19-28.
- Burton 2007: Dan Burton, *Nicole Oresme's «De visione stellarum». A Critical Edition of Oresmes's Treatise on Optics and Atmospheric Refraction, With an Introduction, Commentary and English Translation* (Medieval and Early Modern Science 7), Leiden/Boston 2007.
- Bury 1977: John Bury, *The Use of Candle-Light for Portrait Painting in Seventeenth-Century Italy*, in: *Burlington Magazine* CXIX/1977, S. 434.
- Butler 1989: Marigene H. Butler, *The Examination of the Milan-Turin Hours With Infrared Reflectography. A Preliminary Report*, in: *Le Dessin sous-jacent dans la peinture*, colloque VII, 17.9.1987 - 19.9.1987, hg. v. Roger Van Schoute, Louvain-la-Neuve 1989, S. 71-76.
- Cardon 2002: Bert Cardon (Hg.), «Als ich can». *Liber amicorum in memory of Professor Dr. Mauritius Smeyers*, Paris 2002.
- Casati 2003: Roberto Casati, *Die Entdeckung des Schattens. Die faszinierende Karriere einer rätselhaften Erscheinung*, Berlin 2003.
- Cassirer 1994: Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Teil II: Mythisches Denken*, Darmstadt 1994.
- Cauchies 1998: Jean-Marie Cauchies (Hg.), *À la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, Turnhout 1998.
- Cavina 1976: A. O. Cavina, *On the Theme of Landscape – II. Elsheimer and Galileo*, in: *Burlington Magazine* 118/1976, S. 139-148.
- Cazelles, Rathofer 1984: Raymond Cazelles, Johannes Rathofer (Hg.), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Kommentar zur Faksimilausgabe des Manuskriptes Nr. 65 aus den Sammlungen des Musée Condé in Chantilly*, Luzern 1984.
- Chancel-Bardelot 2004: Béatrice de Chancel-Bardelot, *La Sainte-Chapelle de Bourges. Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, Paris 2004.
- Charles-Saget 2004: Annick Charles-Saget, *La pensée de l'obscur chez Plotin*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 309-325.
- Châtelet 1981: Albert Châtelet, *Early Dutch painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Oxford 1981.
- Châtelet 1993: Albert Châtelet, *Jean van Eyck enlumineur. Les heures de Turin et de Milan-Turin*, Strassburg 1993.
- Châtelet 2000: Albert Châtelet, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les heures du Maréchal Boucicaut*, Paris 2000.
- Châtelet 2005: Albert Châtelet, *Les miniatures de Jan van Eyck revisitées*, in: *Art de l'enluminure* 15/2005, S. 36-66.
- Cencillo Ramirez 2000: Marta Cencillo Ramirez, *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, (Kunstgeschichte 68), Münster 2000.
- Choné 1992: Paulette Choné, *Ateliers des nuits*, Nancy 1992.
- Christiansen 1982: K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, New York 1982.
- Cipolla 1967: Carlo M. Cipolla, *Clocks and Culture. 1300-1700*, London 1967.

- Cipolla 1981, 2011: Carlo M. Cipolla, *Gezählte Zeit. Wie die mechanische Uhr das Leben veränderte*, Bologna 1981, Berlin 2011.
- Clark 1976: Kenneth Clark, *Landscape Into Art*, London 1976.
- Classen 2004: Albrecht Classen, Rezension von: Tzotcho Boiadjev, *Die Nacht im Mittelalter*, Würzburg 2003, in: *Mediävistik. Internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung* 17/2004, hg. v. Peter Dinzelsbacher, Frankfurt a. M. 2005, S. 249.
- Cockshaw 1986: Pierre Cockshaw (Hg.), *Miniaturen in Grisaille*, Brüssel 1986.
- Cockshaw 1996: Pierre Cockshaw (Hg.), *L'Ordre de la Toison d'Or de Philippe le Bon à Philippe le Beau, 1430-1505. Idéal ou reflet d'une société*, Turnhout 1996.
- Contamine 1992: Philippe Contamine, *Des pouvoirs en France. 1300-1500*, Paris 1992.
- Corrain, Calabrese 1996: Lucia Corrain, Omar Calabrese, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna 1996.
- Coté 2004: Antoine Coté, «*Timent intrare caliginem. Nicolas de Cues critique d'Albert le Grand*, in: Christian Trottman, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 125-142.
- Croci 2008: Valentina Croci, *Viaggio nei luoghi della notte. Excursion into places of the night*, in: *Ottogono* 43/210/2008, S. 78-85.
- Dalarun 2005: Jacques Dalarun (Hg.), *Das leuchtende Mittelalter*, Darmstadt 2005.
- Debae 1995: Marguerite Debae, *La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche. Essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain 1995.
- Delisle 1967: Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V, roi de France, 1337-1380*, Amsterdam 1967.
- Deuffic 2004: Jean-Luc Deuffic, *La bibliothèque royale du Louvre*, Saint Denis 2004.
- Deuffic 2005: Jean-Luc Deuffic, *Livres et bibliothèques au Moyen Age*, Saint Denis 2005.
- Dinzelsbacher 1985: P. Dinzelsbacher (Hg.), *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern 1985.
- Dittelsbach 1993: Thomas Dittelsbach, *Das monochrome Wandgemälde. Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts* (Studien zur Kunstgeschichte 78), Hildesheim 1993.
- Dittmann 1987: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987.
- Dogaer, Debae 1967: Georges Dogaer, Marguerite Debae (Hg.), *La librairie de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occasion du 500e anniversaire de la mort du duc*, Bruxelles 1967.
- Dogaer 1987: Georges Dogaer, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*, Amsterdam 1987.
- Dohrn-van Rossum 1992: Gerhard Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitrechnung*, München/Wien 1992.
- Dohrn-van Rossum 2005: Gerhard Dohrn-van Rossum, *Uhren, Glocken, und Zeitorganisation in der Vormoderne*, in: *Städtische Repräsentation*, hg. v. Nils Büttner, Thomas Schilp, Barbara Welzel, Bielefeld 2005, S. 59-77.
- Douet-D'Arcq 1867: Louis Claude Douet-D'Arcq, *Inventaire de la bibliothèque du roi Charles VI fait au Louvre en 1423 par ordre du Régent, Duc de Bedford*, Paris 1867.
- Doutrepont 1909: Georges Doutrepont, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris 1909.
- Doutrepont 1977: Georges Doutrepont, *Inventaire de la «librairie» de Philippe le Bon, 1420*, Genf 1977.
- Dubois 2004: Henri Dubois, *Charles le Téméraire*, Paris 2004.
- Dückers, Roelofs 2005: Rob Dückers, Pieter Roelofs (Hg.), *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416*, Gent 2005.
- Ducos 2010: Joelle Ducos, *Nicole Oresme et les apparitions météorologiques*, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 105-118.
- Dufournet 1977-80: Jean Dufournet, *Collection Essais sur le Moyen-Âge 1977-1980*, Paris 1977-1980.
- Dufournet 2002: Jean Dufournet, *L'imaginaire de la nuit au Moyen Âge*, in: *Revue des langues romanes*, Montpellier 2002.
- Durieu 1922: Paul Durieu, *Les Belles Heures de Notre Dame du Duc Jean de Berry*, Paris 1922.
- Eberlein 1995: Johann Konrad Eberlein, *Miniatur und Arbeit*, Frankfurt a. M. 1995.
- Eco 2004: Umberto Eco, *Die Miniaturen der «Très Riches Heures» – ein Weg zum Mittelalter*, in: Norbert Wolf, *Der Herzog von Berry und die reiche Kunst der Gotik*, Luzern 2004, S. 115-117.
- Egerding 1997: Michael Egerding, *Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik 2*, Paderborn 1997.



- Egerding 2011: Michael Egerding, *Die Exempla der deutschen Mystik systemtheoretisch betrachtet*, Paderborn 2001.
- Ekirch 2006: Roger A. Ekirch, *In der Stunde der Nacht. Eine Geschichte der Dunkelheit*, Bergisch Gladbach 2006.
- Eisenberg 1989: M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989.
- Evans 1993-95: Mark L. Evans (Hg.), *Das Stundenbuch der Sforza. Add. MS. 34294 der British Library London*, Luzern 1993-95.
- Ferré 2010: Rose-Marie Ferré, *Le roi René peintre? Etat de la question*, in: Kat. Angers 2010: *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 117-120.
- Ferré 2010: Rose-Marie Ferré, *Barthélemy d'Eyck, rappel de la question*, in: Kat. Angers 2010: *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 123-130.
- Fiero 1983: Gloria König Fiero, *Devotional Illumination in Early Netherlandisch Manuscripts. A Study of the Grisaille Miniatures in Thirteen Related Fifteenth Century Dutch Book of Hours*, Diss. Florida State University 1970, Ann Arbor 1983.
- Filareto, Renzo 2001: Francesco Filareto, Luigi Renzo, *Il codice purpureo di Rossano*, Rossano 2001.
- Fiorani 2008: Francesca Fiorani, *The Theory of Shadows and Arial Perspective: Leonardo, Desargues and Bosse*, in: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008, S. 191-206.
- Frank 2008: Hilmar Frank, *Helldunkel. Die Malerei eröffnet einen neuen Wissensraum*, in: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008, S. 207-226.
- Freedberg 1989: David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- Friese 2011: Heinz-Gerhard Friese, *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte*, Reinbek b. Hamburg 2011.
- Fried 2008: Johannes Fried, *Das Mittelalter. Geschichte und Kultur*, München 2008.
- Gaborit-Chopin 1996: Danielle Gaborit-Chopin, *L'inventaire du trésor du dauphin futur Charles V, 1363. Les débuts d'un grand collectionneur*, Nogent-le-Roi 1996.
- Gaborit-Chopi 2001: Danielle Gaborit-Chopi (Hg. et al.), *1300 - l'art au temps de Philippe le Bel*, Kongressakten, Galeries nationales du Grand Palais, 24. und 25. Juni 1998, Paris 2001.
- Gage 1990: John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1990.
- Gage 1993: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, London 1993.
- Ganz, Lentjes 2004: David Ganz, Thomas Lentjes (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004.
- Ganz 2006: David Ganz, *Doppelbilder. Die innere Schau als Bildmontage im Frühmittelalter*, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 35-53.
- Ganz, Lentjes 2011: David Ganz, Thomas Lentjes (Hg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011.
- Gassner 1998: Hubertus Gassner, *Der Mond ist aufgegangen. Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels*, in: Kat. München 1999: *Die Nacht*, Haus der Kunst München 1.11.1998 - 7.2.1999, Bern 1998, S. 13-52.
- Gaus 1995: Joachim Gaus, *Die Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Kunst*, in: *Licht und Paradies* (Symbolon 12), hg. v. Peter Gerlitz, Frankfurt a. M. 1995, S. 107-163.
- Gautier 2010: Marc-Edouard Gautier, *La bibliothèque du roi René*, in: Kat. Angers 2010: *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010, S. 21-29.
- Genette 1968: Gerard Genette, *Le Jour, La Nuit*, in: *Cahiers de l'Association Internatinal des Etudes Françaises 20/1968*, S. 149-165.
- Georges 1974: P. Georges, *L'Ateliers du peintre et de l'enlumineur pendant le moyen age*, in: *Les Dossiers du Louvre, Technique de la Peinture, L'Atelier*, Paris 1974, S. 5-34.
- Gerlitz 1995: Peter Gerlitz (Hg.), *Licht und Paradies* (Symbolon 12), Frankfurt a. M. 1995.
- Gertz 2010: SunHee Kim Gertz, *Visual Power and Fame in René d'Anjou, Geoffrey Chaucer, and the Black Prince*, New York 2010.

- Gladigow 1999: Burkhard Gladigow, *Vom Naturgeheimnis zum Welträtsel*, in: Aleida u. Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle Bd. 3. Geheimnis und Neugierde* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München 1999, 77-99.
- Gombrich 1997: Ernst Hans Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995.
- Gousset 1981: Marie Thérèse Gousset, *Le Cœur d'Amour Epris*, Faksimileausgabe des Codex Vindobonensis 2597 d. Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Paris 1981.
- Grams-Thieme, 1988: Marion Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Köln 1988.
- Grewe 2000: Cordula Grewe, *Historie ohne Handlung. Zur Transzendierung von Zeitlichkeit und Geschichte*, in: *Kunst/Geschichte zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*, hg. v. Götz Pochat, Graz 2000.
- Guiffrey 1894: Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry, (1401-1416)*, Paris 1894-1896.
- Haarmann 2005: Harald Haarmann, *Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M. 2005.
- Haas 1979: Alois Maria Haas, *Sermo Mysticus, Studien zur Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg i. d. Schweiz 1979.
- Haas 1995: Alois Maria Haas, *Kunst rechter Gelassenheit. Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik*, Bern 1995.
- Haas 1996: Alois Maria Haas, *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt a. M. 1996.
- Haas 2001: Alois Maria Haas, *Bildresistenz des Göttlichen und der menschliche Versuch, Unsichtbares sichtbar zu machen*, in: Gottfried Böhm (Hg.), *Homo Pictor* (Colloquium Rauricum 7), München/Leipzig 2001.
- Haas 2004: Alois Maria Haas, *Mystik im Kontext*, München 2004.
- Hamburger 2000: Jeffrey Hamburger, *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von K. Krüger und A. Nova, Mainz 2000, S. 47-67.
- Hamburger 2002: Jeffrey Hamburger, *Idol Curiosity*, in: Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 19-58.
- Hansen 1974: Bert Hansen, *Nicole Oresme and the Marvels of Nature. A Critical Edition of his "Quodlibeta" With English Translation and Commentary*, Diss. Phil. Univ. Princeton 1974, Ann Arbor 1974.
- Hansen 1985: Bert Hansen, *Nicole Oresme and the Marvels of Nature. A Study of De causis mirabilium with Critical Edition, Translation and Commentary*, (Studies and Texts 68), Toronto 1985.
- Harrison 1987: Edward Robert Harrison, *Darkness at Night. A Riddle of the Universe*, Cambridge MA 1987.
- Haug, Wachinger 1993: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters* (Fortuna vitrea, Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 12), Tübingen 1993.
- Haug 2003: Walter Haug, *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003.
- Haug 2007: Walter Haug, *Gab es eine mittelalterliche Ästhetik aus platonischer Tradition?*, in: Verena Olejniczak Lobsien, Claudia Olk, *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin 2007, S. 19-42.
- Hauskeller 2004: Michael Hauskeller, *Das Wesen an sich eines Sonnenstrahls. Mittelalterliche Ästhetik als Metaphysik des Lichts*, in: Gernot Böhme (Hg. et al.), *Licht und Zeit*, München 2004, S. 54.
- Hebestreit 2007: Andreas Hebestreit, *Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird*, Zürich 2007.
- Heimendahl 1961: Eckhart Heimendahl, *Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Berlin 1961.
- Heinrich 2005: Susanne Heinrich, *In den Farben der Nacht*, Köln 2005.
- Heinrichs 2007: Ulrike Heinrichs, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, München 2007.
- Henwood 2004: Philippe Henwood, *Les collections du trésor royal sous le règne de Charles VI (1380-1422). L'inventaire de 1400*, Paris 2004.
- Hering-Mitgau 1980: Mane Hering-Mitgau (Hg. et al.), *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag* (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich 4), Zürich 1980.
- Hille-Coates 2003: Gabriele Hille-Coates, *Lux und lumen in den Bibelkommentaren Meister Eckharts*, Diss. Univ. Göttingen 2003, Göttingen 2003.

- Hills 1987: Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven 1987.
- Hindman 1986: Sandra Hindman, *The Illustrated Book: An Addendum to the State of Research in Northern European Art*, in: *Art Bulletin* 68/4/1986, S. 536.
- Hochmann, Jacquart 2010: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010.
- Hochmann 2010: Michel Hochmann, *Les reflets colorées. Optique et analyse du coloris du XVI au XVII siècle*, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 327-339.
- Hoeppe 1999: Goetz Hoeppe, *Blau – Die Farbe des Himmels*, Berlin 1999.
- Hofmann 1987: Georg Hofmann (Hg.), *Tauler, Johannes, Predigten*, Einsiedeln/Trier 1987.
- Hofmann, Zöhl 2007: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007.
- Hoving 1975: Thomas Hoving (Hg.), *The Secular Spirit. Life and Art at the End of the Middle Ages*, New York 1975.
- Howard 1992: Deborah Howard, *Elsheimer's Flight Into Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55/1992, S. 212-224.
- Hoye 2000: William J. Hoye, *Die Vereinigung mit dem gänzlich Unerkannten nach Bonaventura, Niklaus von Kues und Thomas v. Aquin*, in: Tzotcho Boiadjev (Hg. et al.), *Die Dionysius-Rezeption im Mittelalter*, Internationales Kolloquium in Sofia vom 8. bis 11. April 1999 unter der Schirmherrschaft der Société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale, Turnhout 2000, S. 478-497.
- Huizinga 1969: Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, hg. v. Kurt Köster, Stuttgart 1969.
- Hülsen-Esch, Körner, Reuter 2003: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner, Guido Reuter, *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild* (Europäische Geschichtsdarstellungen 4), Köln 2003.
- Husband 2008: Timothy Husband, *The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, New Haven 2008.
- Janson-La Palme 1981: Robert J. H. Janson-La Palme, *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel. Studies in Design and Content*, Diss. Univ. Princeton 1976, Ann Arbor 1981.
- Jantzen 1987: Hans Jantzen, *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs, Chartres, Reims, Amiens*, Berlin 1987.
- Kapeller 2004: Michael Kapeller, *Auch Finsternis finstert dir nicht. Ein Versuch über die Nacht des Glaubens und die Reflexion dieser Erfahrung in der Dogmatik* (Institut für Spiritualität 7), Münster 2004.
- Kapustka 2007: Mateusz Kapustka, *Das Entfalten der Lektüre von Imitatio. Ein Passionsaltärchen aus dem mittelalterlichen Klarenstift in Breslau als performatives Bilderwerk*, in: Jeffrey F. Hamburger, Carola Jäggi, Susan Marti, Hedwig Röckelein (Hg.), *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung «Krone und Schleier»*, o.O. (Turnhout) 2007, S. 105-112.
- Kärcher 2006: Katrin Kärcher, *Der «dunkle Zwilling» im Stundenbuch des Duc de Berry. Überlegungen zu einer Körperdoppelung*, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hg. v. Kristin Marek, Paderborn 2006, S. 165-183.
- Kat. Angers 2010: *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Château d'Angers, 3.10.2009 – 3.1.2010, hg. v. Marc-Edouard Gautier, Angers 2010.
- Kat. Berlin 1980: *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, 29.5.1980 - 14.8.1980, hg. v. Gerhard Achten, Berlin 1980.
- Kat. Berlin 2008: *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 10.1.2008 - 13.4.2008, hg. v. Wolf-Dietrich Lühr, München 2008.
- Kat. Bern 2008: *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, Historisches Museum Bern, 25.4.-24.8.2008, Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge, 27.3. - 21.7.2009, hg. v. Susan Marti, Till-Holger Borchert, Gabriele Keck, Stuttgart 2008.

- Kat. Dijon 2004: *Les Prince des fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Musée des Beaux-Arts Dijon, 28.5. - 15.9.2004, The Cleveland Museum of Art Cleveland, 24.10.2004 – 9.1.2005, Paris 2004.
- Kat. Kassel 1999: *Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, Staatliche Museen Kassel, 12.12.1999-13.3.2000, hg. v. Hans Ottomeyer et al., Wolftrathshausen 1999.
- Kat. Los Angeles 2003: *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, J. Paul Getty Museum Los Angeles 17.6.2003 - 7.9.2003, Royal Academy of Arts London 29.11.2004 - 22.2.2004, hg. v. Thomas Kren u. Scot McKendrick, Los Angeles 2003.
- Kat. München 1999: *Die Nacht*, Haus der Kunst München 1.11.1998 - 7.2.1999, Bern 1998.
- Kat. München 2006: *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers «Flucht nach Ägypten»*, Alte Pinakothek München, 17.12.2005 - 26.2.2006, hg. v. Reinhold Baumstark, Köln 2006.
- Kat. Nijmegen 2005: *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof 1400-1416*, Museum Het Valkhof Nijmegen 28.8.2005 - 20.11.2005, hg. v. Rob Dückers u. Pieter Roelofs, Stuttgart 2005.
- Kat. Stuttgart 1992: *Das Goldene Zeitalter*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 23.11.1991-9.2.1992, Stuttgart 1992.
- Kat. Vevey 1998: *Effets de nuit*, Cabinet cantonal des estampes Vevey 12.2.1998 - 31.5.1998, hg. v. Helen Bieri u. Nicole Minder, Genf 1998.
- Kessler 2000: Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000.
- Koller 1964: Manfred Koller, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1964.
- König 1982: Eberhard König, *Französische Buchmalerei um 1450*, Berlin 1982.
- König, Tenschert 1989: Eberhard König, Heribert Tenschert, *Leuchtendes Mittelalter. 89 libri manu scripti, 89 illuminati*, Rotthalmünster 1989.
- König 1994: Eberhard König, *Das Schicksal der Handschriften von der Biblioteca Nazionale Universitaria in Turin*, in: *Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch*, hg. v. Eberhard König u. Gabriele Bartz, Angelo Ciaccaria und Francois Huot, Luzern 1994, S. 29.
- König 1996: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996.
- König 1998: Eberhard König, *Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians. Handschrift 78 B 12 im Kupferstichkabinett der Staatl. Museen zu Berlin Preuss. Kulturbesitz*, Lachen 1998.
- König 1998: Eberhard König, *Die Très Belles Heures von Jean de France, Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*, München 1998.
- König 2004: Eberhard König, *Die Belles Heures des Duc de Berry. Sternstunden der Buchkunst*, Darmstadt 2004.
- König 2006: Eberhard König, *Der Meister von Poitiers 30. Ein unbekanntes Gegenstück zum Stundenbuch der Adelaide von Savoyen*, Ramsen 2006.
- König 2006: Eberhard König, *Innovation et tradition dans les livres d'heures du duc de Berry*, in: Elisabeth Taburet-Delahaye, *La création artistique en France autour de 1400* (Rencontres de l'Ecole du Louvre 19), Paris 2006, S. 25-44.
- König 2007: Eberhard König, *Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters*, Luzern 2007.
- König 2007: Eberhard König, *Zur Farbigkeit der verbrannten Gefangennahme im Turiner Gebetbuch*, in: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 110-127.
- Koslofsky 2011: Craig Koslofsky, *Evening's Empire. A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge 2011.
- Kren, Wieck 1990: Thomas Kren, Roger S. Wieck, *The Visions of Tondal From the Library of Margaret of York*, Malibu 1990.
- Kren 1992: Thomas Kren (Hg.), *Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal. Papers Delivered at a Symposium, Organized by the Department of Manuscripts of the J. Paul Getty Museum in Collab. with the Huntington Library and Art Collections*, 21.-24. Juni 1990, Malibu 1992.



- Kren 1997: Thomas Kren, *Illuminated Manuscripts* (Masterpieces of the J. Paul Getty Museum), Los Angeles 1997.
- Kren, Barstow 2005: Thomas Kren, Kurt Barstow, *Italian Illuminated Manuscripts in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2005.
- Kren 2007: Thomas Kren, *French Illuminated Manuscripts in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2007.
- Kreuzer 2000: Johann Kreuzer, *Gestalten mittelalterlicher Philosophie. Augustinus, Eriugena, Eckhart, Tauler, Nikolaus v. Kues*, München 2000.
- Kreytenberg 2000: Gert Kreytenberg, *Orcagna*, Mainz 2000.
- Krieger 1995: Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert* (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen 6), Wien 1995.
- Krüger, Nova 2000: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.) *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000.
- Krüger 2001: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- Krüger 2002: Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2002.
- Kruse 1996: Christiane Kruse, *Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling*, in: *Bruckmanns Pantheon* 54/1996, S. 37-49.
- Kuchle 1998: Eric Adam Kuchle, *Licht und Finsternis in der europäischen Geistesgeschichte*, Diss. Univ. Halifax 1998, Ann Arbor 1998.
- Ladis 1978: Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Style and Chronology*, Diss. Univ. Virginia 1978, Ann Arbor 1978.
- Lamberg 1943: Anne-Marie Lamberg, *Ein Beitrag zur Entwicklung der Nachtbildes in der altniederländischen Tafelmalerei*, Königsberg 1943.
- Lanczkowski 1988: Johanna Lanczkowski, *Erhebe dich meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters* (Universalbibliothek 8456), Stuttgart 1988.
- Largier 2010: Niklaus Largier, *The Plasticity of the Soul. Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*, in: *Modern Language Notes* 125/2010, S. 536–551.
- Lavin, Plummer 1977: Irving Lavin, John Plummer (Hg.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977.
- Lawson 2005: Margaret Lawson, *Die Belles Heures des Jean de Berry. Die Materialien und Techniken der Brüder Limburg*, in: Kat. Nijmegen 2005: *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof 1400-1416*, Museum Het Valkhof Nijmegen 28.8.2005 - 20.11.2005, hg. v. Rob Dückers u. Pieter Roelofs, Stuttgart 2005, S. 148-163.
- Laycox 2007: Monty R. Laycox, *An Intertextual Study of the Livre du Cœur d'Amours Espris by Fifteenth-century French Author René d'Anjou*, Lewiston 2007.
- Lechtermann, Wandhoff 2008: Christine Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 18), Bern 2008.
- Leinkauf 2007: Thomas Leinkauf, *Der neuplatonische Begriff des Schönen im Kontext von Kunst und Dichtungstheorie der Renaissance*, in: Verena Olejniczak Lobsien, Claudia Olk, *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin 2007.
- Leinkauf 2008: Thomas Leinkauf, *Die Implikationen des Begriffs „Licht“ in der frühen Neuzeit*, in: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008, S. 91-110.
- Lemaire 2006: Gérard-Georges Lemaire, *Le Noir*, Paris 2006.
- Lentes 2000: Thomas Lentes, *Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. These zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts*, in: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.) *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 21-46.
- Le Goff 1987: Jacques Le Goff, *Für ein anderes Mittelalter. Zeit, Arbeit und Kultur im Europa des 5.-15. Jahrhunderts*, Weingarten 1987.
- Lehmann 2009: Karl Kardinal Lehmann, *Das Bild zwischen Glauben und Sehen*, in: Gottfried Böhm, Horst Bredekamp (Hg.), *Ikonomie der Gegenwart*, München 2009, S. 83-98.

- Lehoux 1966: Françoise Lehoux, *Jean de France, duc de Berri. Sa vie, son action politique (1340-1416)*, Paris 1966-1968.
- Leinkauf 2007: Thomas Leinkauf, *Der neuplatonische Begriff des «Schönen» im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance*, in: Verena Olejniczak Lobsien, Claudia Olk, *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin 2007, S. 85-116.
- Leopoldseder 1973: Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik*, Bonn 1973.
- Lightbown 1992: R. Lightbown, *Piero della Francesca*, London, Paris 1992.
- Lindberg 1987: David Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt a. M. 1987.
- Lobsien, Olk 2007: Verena Olejniczak Lobsien, Claudia Olk, *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin 2007.
- Lobsien, 2007: Verena Olejniczak Lobsien, *Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung*, Berlin 2007, S. 1-18.
- Longnon, Cazelles 1970: Jean Longnon, Raymond Cazelles, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris 1970.
- Loo 1991: G. Hulin de Loo, *Heures de Milan*, Paris 1911.
- Lüken 1999: Sven Lüken, *Herrschaft über die Zeit. Christliche Zeitordnung*, in: Kat. Kassel 1999: *Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, Staatliche Museen Kassel, 12.12.1999-13.3.2000, hg. v. Hans Ottomeyer et al., Wolfenbüttel 1999, S. 212-213.
- Lüttich 2004: Stephan Lüttich, *Nacht-Erfahrung. Theologische Dimensionen einer Metapher*, Würzburg 2004.
- Maginnins 1981: Hayden B. J. Maginnins, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Diss. Univ. Princeton 1975, Ann Arbor 1981.
- Mahoney 1969: Michael Mahoney, *The Discovery of Night*, in: *Art News Annual* 36/1969, S. 96-107.
- Mandrella 2010: Isabelle Mandrella, «*Natura intellectualis imitatur artem divinam.*» Nikolaus von Kues über die Angleichung des Menschen an Christus als «*ars dei*», in: Arne Moritz (Hg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 187-203.
- Mann 1999: Heinz Herbert Mann, *Die Farbe der Finsternis*, in: Thomas Zaunschirm (Hg.), *Die Farben Schwarz*, Wien 1999.
- Marin 2003: Louis Marin, *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003.
- Marin 2007: Louis Marin, *Von den Mächten des Bildes*, Zürich 2007.
- Markschies 1995: Christoph Marksches, *Gibt es eine «Theologie der gotischen Kathedrale»? Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Heidelberg 1995.
- Markschies 2011: Christoph Marksches, *Geistesgeschichte als Geistesgegenwart*, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), «*Videre et videri coincidunt.*» *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 27-45.
- Marrow 1966: James H. Marrow, *Pictorial Reversals in the Turin-Milan Hours*, in: *Scriptorium* 1/20/1966, S. 67-69.
- Marrow 1979: James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance* (Ars Neerlandica 1), Kortrijk 1979.
- Marrow 1989: James H. Marrow, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, New York 1989.
- Marrow 2005: James H. Marrow, *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages. The Play of Illusion and Meaning* (Corpus of illuminated manuscripts 16), Leuven 2005.
- Marshall 1980: Peter Marshall, *Nicholas Oresmes «Questiones super libros Aristotelis De Anima». A Critical Edition with Introduction and Commentary*, Diss. Univ. Cornell, London/Ann Arbor 1982.
- Martens 2001: Maximilian P. J. Martens, *Approaches to the Heuristics of Early Netherlandish Art*, in: Maryan W. Ainsworth, *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York 2001.
- Martino 2010: Carla di Martino, *Quand la couleur devient lumière. Lumière, couleur et transparence dans le «De sensu» d'Alexandre d'Aphrodise*, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 65-73.
- Maupeu 2010: Philippe Maupeu, «*Regarder le temps.*» *Temps et image dans le Livre du Cœur d'Amour Epris*, in: Florence Bouchet (Hg.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout 2010, S. 119-134.

- Mazal 1973: Otto Mazal, *Himmels- und Weltenbilder. Kleinodien österreichischer Buchmalerei aus der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1973.
- Mazal 1993: Otto Mazal, *Die Sternenwelt des Mittelalters*, Graz 1993.
- McCluskey 1974: Stephen McCluskey, *Nicole Oresme on Light, Color, and the Rainbow. An Edition and Translation, With Introduction and Critical Notes, of Part of Book Three of His «Questiones super quatuor libros meteorum»*, Diss. Phil. Univ. Wisconsin 1974, Ann Arbor 1974.
- McKendrick 2003: Scot McKendrick, *Flemish Illuminated Manuscripts 1400-1550*, London 2003.
- Meiss 1967: Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London 1967.
- Meiss 1968: Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, London 1968.
- Meiss 1974: Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*, London 1974.
- Ménager 2005: Daniel Ménager, *La Renaissance et la nuit*, Genf 2005.
- Mérindol 1987: Christian Mérindol, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire*, Paris 1987.
- Merrifield 2011: Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises Dating From the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting in Oil, Miniature, Mosaic and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems*, Memphis 2011.
- Michler 1995: Jürgen Michler, *Materialsichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300*, in: *Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken*, hg. v. Ute Reupert, Dresden 1995, S. 197-221.
- Milner 2005: Max Milner, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris 2005.
- Minet-Mahy: Virginie Minet-Mahy, *Lecture croisée de Jean Gerson et de René d'Anjou. La figure du prince poète méditant*, in: Florence Bouchet (Hg.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout 2010, S. 99-115.
- Möhle 2004: Valerie Möhle, *Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts*, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild – Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. 1), o.O. 2004, S. 146-169.
- Möhle 2006: Valerie Möhle, *Déjà vu – Bildsysteme zum Klappen*, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.), *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 54-73.
- Mommaers 2009: Paul Mommaers, *Jan van Ruusbroec. Mystical Union With God*, Leuven 2009.
- Moritz 2010: Arne Moritz (Hg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010.
- Müller Hofstede 1988: Justus Müller Hofstede, - *Die Niederländer und Caravaggio – Form und Ikonographie der «lumi artificiali»*, in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin* 36/1988, S. 13.
- Musée du Louvre 2004: Musée du Louvre (Hg.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, hg. v. Musée du Louvre, Paris 2004.
- Naumann 2002: Bettina Naumann (Hg.), *Die Nacht. Wiederentdeckung von Raum und Metapher* (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 8), Leipzig 2002.
- Naumann 2002: Bettina Naumann, *Die Geschichte der Nacht. Eine kleine kulturgeschichtliche Reise*, in: Bettina Naumann (Hg.), *Die Nacht. Wiederentdeckung von Raum und Metapher* (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 8), Leipzig 2002, S. 11-24.
- Naumann 2002: Bettina Naumann, *«Betet ohne Unterlass»: Gebete und Gottesdienste in der Nacht*, in: Bettina Naumann (Hg.), *Die Nacht. Wiederentdeckung von Raum und Metapher* (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 8), Leipzig 2002, S. 25-38.
- Nash 1999: Susie Nash, *Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens* (The British Library Studies in Medieval Culture), London 1999.
- Neidhardt 2006: Uta Neidhardt, *«...hat der Meister (...) auch die Nacht selbst mit seinem Pinsel abgemalt...»*. Ein niederländischer Flügelaltar mit der Gefangennahme Christi in der Dresdner Gemäldegalerie, in: *Dresdner Kunstblätter* 3/50/2006, S. 133-146.

- Neumeister 2003: Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerie und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 17)*, Diss. Univ. Bonn 1999, Petersberg 2003.
- Van Nieuwenhove 2003: Rik Van Nieuwenhove, *Jan van Ruusbroec, Mystical Theologian of the Trinity*, Notre Dame 2003.
- Niehr 2009: Klaus Niehr, *Die Kunst des Mittelalters II. 1200-1500*, München 2009.
- Niessen 2005: Willy Niessen, *The Limbourg Brothers in Nijmegen, Bourges and Paris*, in: Rob Dückers, Pieter Roelofs (Hg.), *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416*, Gent 2005, S. 12-22.
- Nonnenmacher 2006: Kai Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Tübingen 2006.
- Nuttall 2004: Paula Nuttall, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, London/New Haven 2004.
- Oschema, Schwinges 2010: Klaus Oschema, Rainer C. Schwinges, *Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft*, Zürich 2010.
- Oostrom 1992: Frits Pieter van Oostrom, *Court and Culture. Dutch Literature 1350-1450*, Berkeley 1992.
- Pächt 1948: Otto Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948.
- Pächt 1984: Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters – Eine Einführung*, München 1984.
- Pächt 1989: Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989.
- Pächt 1994: Otto Pächt, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, München 1994.
- Panofsky 2001: Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung, ihr Wesen*, hg. v. Jochen Sander, Köln 2001.
- Paravicini, Stabile 1989: Agostino Paravicini Bagliani, Giorgio Stabile (Hg.), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart 1989.
- Paravicini 1976: Werner Paravicini, *Karl der Kühne. Das Ende des Hauses Burgund*, Göttingen 1976.
- Paravicini 1995: Werner Paravicini, *Der Briefwechsel Karls des Kühnen (1433-1477). Inventar*, Frankfurt a. M., Bern 1995.
- Park 1997: David Park, *The Fire Within the Eye. A Historical Essay on the Nature and Meaning of Light*, Princeton 1997.
- Parshall 2001: Peter Parshall, *Commentary. Conformity or Contrast?*, in: Maryan W. Ainsworth, *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York 2001.
- Pastoureau 2001: Michel Pastoureau, *Blue. The History of a Color*, Princeton 2001.
- Pastoureau 2008: Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2008.
- Pedretti 1964: Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book «libro A» Reassembled From the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and From the Codex Leicester (California studies in the history of art 3)*, Los Angeles 1964.
- Pfeiffer 2001: Jens Pfeiffer, *Contemplatio Caeli. Untersuchungen zum Motiv der Himmelsbetrachtung in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters (Spolia Berolinensia 21)*, Hildesheim 2001.
- Philippot 1966: Paul Philippot, *Les grisailles et les «degrés de réalité» de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles*, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique* 4/15/1966, S. 226-242.
- Ploss 1989: Emil Ernst Ploss, *Ein Buch von alten Farben*, München 1989.
- Probst 1994: Peter Probst, *Bestirnter Himmel und moralisches Gesetz. Zum geschichtlichen Horizont einer These Immanuel Kants*, Würzburg 1994.
- Poirel 2010: Dominique Poirel, *Métaphysique de la lumière dans la tradition dionysienne latine*, in: Michel Hochmann, Danielle Jacquart (Hg.), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genf 2010, S. 75-104.
- Pomel 2010: Fabienne Pomel, *Les yeux et les oreilles dans l'écriture allégorique du Mortifiement de Vaine Plaisance*, in: Florence Bouchet (Hg.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout 2010, S. 85-98.
- Pope-Hennessy 1971: J. Pope-Hennessy, *Piero della Francesca*, London 1971.
- Pöttsch 1993: Regine Pöttsch, *Schlaf in der Kunst*, Basel 1993.
- Pouille 1999: Emmanuel Pouille, *La mesure du temps et son histoire*, in: *Bibliothèque de l'Ecole de Chartres* 157, hg. v. Société de l'Ecole de Chartres, Paris 1999, S. 221-229.



- Prevenier 1998: Walter Prevenier (Hg.), *Le prince et le peuple. Images de la société du temps des ducs de Bourgogne 1384-1530*, Anvers 1998.
- Prinz, Beyer 1987: Wolfram Prinz, Andreas Beyer (Hg.), *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, Weinheim 1987.
- Prinz 2000: Wolfram Prinz, *Die «storia» oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460*, Mainz 2000.
- Raff 1994: Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.
- Randall 1992: Lilian M. C. Randall, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, Vol. II France 1420-1540*, Baltimore 1992.
- Recht, Châtelet 1989: Roland Recht, Albert Châtelet (Hg.), *Ausklang des Mittelalters 1380-1500* (Universum Kunst), München 1989.
- Reimbold 1970: Ernst Thomas Reimbold, *Die Nacht im Mythos, Kultus und Volksglauben und in der trans-personalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung*, Köln 1970.
- Renger 1983: Marta Osterstrom Renger, *The Netherlandish Grisaille Miniatures. Some Unexplored Aspects*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 44/1983, S. 145-173.
- Reynaud 2006: Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Dijon 2006.
- Reynolds 2005: Catherine Reynolds, *The Très Riches Heures, the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck*, in: *The Burlington Magazine* 147/1229/2005, S. 526-533.
- Rimmele 2010: Marius Rimmele, *Der verhängte Blick. Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann und das Motiv des zweiten Vorhangs*, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 164-181.
- Rimmele 2010: Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München 2010.
- Roosen-Runge 1984: Heinz Roosen-Runge et al., *Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart 1984.
- Rosen 2003: Valeska von Rosen (Hg. et al.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003.
- Rosenauer, Weber 1972: Artur Rosenauer, Gerold Weber (Hg.), *Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972.
- Roth 1945: Alfred G. Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst* (Berner Schriften zur Kunst 3), Bern-Bümpliz 1945.
- Rück 1990: Peter Rück, *Die Dynamik mittelalterlicher Zeitmasse und die mechanische Uhr*, in: *Mechanik in den Künsten*, hg. v. Hanno Möbius, Jörg Jochen Berns, Marburg 1990, S. 17-30.
- Ruh 1990: Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik 1*, München 1990.
- Rzepinska 1986: Maria Rzepinska, *Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background*, in: *Artibus et Historiae* 13/1986, S. 91-112.
- Saint-Girons 1997: Baldine Saint-Girons, *Le paysage et la question du sublime*, Paris 1997.
- Saint-Girons 2006: Baldine Saint-Girons, *Les marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris 2006.
- Salamagne 2010: Alain Salamagne, (Hg.), *Le palais & son décor au temps de Jean de Berry*, Tours 2010.
- Sander 1995: Jochen Sander, *«Die Entdeckung der Kunst». Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt*, Mainz 1995.
- Sapir 2012: Itay Sapir, *Ténèbres sans leçons. Esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*, Bern u.a. 2012.
- Sbriccoli 1991: M. Sbriccoli (Hg.), *La Notte. Ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, Città di Castello 1991.
- Schaefer 1994: Claude Schaefer, *Jean Fouquet an der Schwelle zur Renaissance*, Dresden 1994.
- Schäfer 2010: Ulrich Christian Schäfer, *Nicht Sehen – Als Weg zum Un-sichtbaren. Bild-werdungen und praktisch-theologische Perspektiven* (Schriften zur Praktischen Theologie 14), Hamburg 2010.
- Schepfer 1992: George L. Schepfer, *Illumination and Darkness in the Song of Songs*, in: Anna-Teresa Tymieniecka, *The Elemental Dialectic of Light and Darkness. The Passions of the Soul in the Onto-Poiesis of Life*, Dordrecht 1992, S. 328-331.
- Schivelbusch 1983: Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1983.

- Schlie 2004: Heike Schlie, *Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln*, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 9/1/2004, S. 23-43.
- Schmidt 1995: Gerhardt Schmidt, *Pre-Eyckian Realism, Versuch einer Abgrenzung*, in: *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad*, Leuven 1995, S. 747.
- Schmitt 2000: Jean-Claude Schmitt, *L'imagination efficace*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von K. Krüger und A. Nova, Mainz 2000, S. 13-20.
- Schnaase 1886: Carl Schnaase, *Geschichte der Bildenden Künste bei den Alten*, Düsseldorf 1886.
- Schneider 2002: Wolfgang Christian Schneider, *Die ‚Aufführung‘ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47/1/2002, S. 7-35.
- Schneider 2011: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), *«Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011.
- Schneider 2011: Norbert F. Schneider, *Zeitstrukturen im Werk von Jan van Eyck*, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), *«Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 271-287.
- Schnitzler 2012: Norbert Schnitzler, *«Visual Turn» im Mittelalter? Ein Paradigmenwechsel in der Naturwissenschaft und seine Folgen für die Theologie*, in: Wolfgang Christian Schneider (Hg. et al.), *«Videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte 2011), Münster 2011, S. 311-333.
- Schöne 1954: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.
- Schryver 2007: Antoine Schryver, *Das Gebetbuch Karls des Kühnen. MS. 37, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Ein flämisches Meisterwerk für den Hof von Burgund*, Regensburg 2007.
- Schünemann 1992: Peter Schünemann, *Die Nacht*, Bielefeld 1992.
- Schwätzer 2012: Harald Schwätzer, *Raffaels Sixtinische Madonna. Eine Vision im Dialog*, Münster 2012.
- Schwibbe 2004: Gudrun Schwibbe (Hg.), *Nachts – Wege in andere Welten*, Göttingen 2004.
- Sciacca 2007: Christine Sciacca, *Raising the Curtain on the Use of Textiles in Manuscripts*, in: Kathryn M. Rudy, Barbara Baert (Hg.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages* (Medieval Church Studies 12), Turnhout 2007, S. 161-190.
- Sedlmayr 1979: Hans Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald 1979.
- Seidel 1996: Katrin Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (Studien zur Kunstgeschichte 103), Diss. Univ. Köln 1995, Hildesheim 1996.
- Seitter 1999: Walter Seitter, *Geschichte der Nacht*, Berlin 1999.
- Seitter 2004: Walter Seitter, *Zur Physik der Nacht*, in: Gernot Böhme (Hg. et al.), *Licht und Zeit*, München 2004, S. 53-68.
- Sevrugian 1990: Petra Sevrugian, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie* (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 35) Diss. Univ. Heidelberg 1987, Worms 1990.
- Sforza Gebetbuch 1994: *Das Gebetbuch der Sforza Add. MS. 34294 der British Library London*, Faksimileausgabe, komm. v. Mark L. Evans, Luzern 1994.
- Sick, Schöch 2007: Franziska Sick, Christof Schöch (Hg.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg 2007.
- Sitt 1991: Martina Sitt, *Auf den Spuren des Lichts. Studien zur Niederländischen Malerei in der Residenzgalerie Salzburg*, Salzburg 1991.
- Slatkes 2001: Leonard J. Slatkes, *«An Ineffable Light and Splendour». Nocturnes, Night Scenes and Artificial Illumination*, in: *The Genius of Rome, 1592-1623*, hg. v. Beverly Louise Brown, London 2001, S. 304-337.
- Sloterdijk 2007: Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Hamburg 2007.
- Smart 1977: Alistair Smart, *Taddeo Gaddi, Orcagna, and the Eclipses of 1333 and 1339*, in: Irving Lavin, John Plummer (Hg.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, S. 403-414.
- Smeyers 1989: Maurits Smeyers, *Answering Some Questions About the Turin-Milan Hours*, in: *Le Dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque VII, 17.9.1987 - 19.9.1987, hg. v. Roger Van Schoute, Louvain-la-Neuve 1989, S. 55-70.

- Smeyers 1999: Maurits Smeyers, *Flemish Miniatures From the 8th to the Mid-16th Century*, Leuven 1999.
- Sondag 2004: Gérard Sondag, *Lumière et obscurité corporelles et incorporelles chez Jean Duns Scot*, in: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 97-108.
- Spinner 1971: Kaspar H. Spinner, *Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34/1971, S. 169-183.
- Stein 1999: Henri Stein, *Catalogue des actes de Charles le Téméraire, (1467-1477)*, Sigmaringen 1999.
- Steineck 2000: Christian Steineck, *Grundstrukturen mystischen Denkens* (Epistemata 272), Würzburg 2000.
- Sterling 1987-90: Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Paris 1987-90.
- Stirnermann 2004: Patricia Stirnermann, *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XVe siècle*, Paris 2004.
- Stirnermann, Rabel 2005: Patricia Stirnermann, Claudia Rabel, *The Très Riches Heures and Two Artists Associated With the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck*, in: *The Burlington Magazine* 147/1229/2005, S. 534-538.
- Stirnermann 2013: Patricia Stirnermann, *Le duc de Berry, la science et une interprétation de la devise «Le temps venra» et le chiffre «EV»*, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, voraussichtlich Paris 2013.
- Stoichita 1999: Victor Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.
- Stoichita 2002: Victor I. Stoichita, *Malerei und Skulptur im Bild. Das Nachdenken der Kunst über sich selbst*, in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hg. v. Ekkehard Mai, Wolfenbüttel 2002, S. 10-19.
- Stoichita 2002: *Die Grenzen des Sichtbaren. Gespräch mit Victor I. Stoichita über Licht und Schatten in Tintoretts Abendmahl in San Giorgio Maggiore*, in: *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts* (Kritische Berichte 30/4/2002), hg. v. Annelie Lütges, Marburg 2002, S. 14-21.
- Stoichita 2003: Victor I. Stoichita, *«Lochi die foco». La città ardente nella pittura del cinquecento*, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max Planck-Institut 4, Folge 3), hg. v. Ulrich Pfisterer, München 2003.
- Stoichita 2004: Victor I. Stoichita, *Peindre le Feu? La représentation en excès dans l'art de la Renaissance*, in: *Journal de la Renaissance* 2/2004, S. 235-246.
- Stolpe 1961: Sven Stolpe (Hg.), *Die Offenbarungen der Heiligen Brigitta von Schweden*, Frankfurt a. M. 1961.
- Strauss 1972: Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München 1972.
- Taburet-Delahaye 2006: Elisabeth Taburet-Delahaye, *La création artistique en France autour de 1400* (Rencontres de l'Ecole du Louvre 19), Paris 2006.
- Telesko 2003: Werner Telesko, *Rezension von: Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Brigitte Borchardt-Birbaumer, Wien 2003, in: *Das Münster* 58/2005, S. 241-242.
- Tependino 1998: Nelson Tependino, *Dunkle Nacht. Mystik, negative Theologie und Philosophie. Eine philosophische Lektüre von San Juan de la Cruz* (Europäische Hochschulschriften 20, Philosophie), Diss. Freie Univ. Berlin 1997, Frankfurt a. M. 1998.
- Thieme 2008: Klaus Thieme, *Worte des Lichts – Licht der Worte. Anmerkungen zur Geschichte des Lichts*, in: Christine Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 18), Bern 2008, S. 37-48.
- Thomann, Vogel 1999: Johannes Thomann, Matthias Vogel, *Schattenspur. Sonnenfinsternisse in Wissenschaft, Kunst und Mythos*, Konstanz 1999.
- Thomas 2010: Kerstin Thomas (Hg.), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, München 2010.
- Thomas 1979: Marcel Thomas, *Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry*, München 1979.
- Thoss 1978: Dagmar Thoss, *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Ausstellung der Handschriften- und Incunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Otto Pächt gewidmet*, Graz 1978.
- Thoss 2010: Dagmar Thoss, *Le Téméraire – der Tollkühne – ein bibliophiler Mäzen?*, in: Klaus Oschema, Rainer C. Schwinges (Hg.), *Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft*, Zürich 2010, S. 222-233.

- Thürlemann 2004: Felix Thürlemann, *Die Miniatur und ihr Jenseits. Zu den Formaterweiterungen in den «Très Riches Heures» der Brüder Limburg*, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004, S. 240-259.
- Thurner 2001: Martin Thurner, *Gott als das offenbare Geheimnis nach Nikolaus von Kues* (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie 45), Berlin 2001.
- Trenkler 1946: Ernst Trenkler, *René I, Herzog von Anjou, 1409-1480, Livre du Cœur d'Amours Espris des Herzogs René von Anjou*, Wien 1946.
- Trepesch 1994: Christof Trepesch, *Studien zur Dunkelgestaltung in der deutschen spätgotischen Skulptur*, Frankfurt a. M. 1994.
- Trottmann, Vasiliu 2004: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004.
- Trottmann 2004: Christian Trottmann, *Lumières et niveaux de connaissance chez Albert le Grand et Henri de Gand*, in: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 79-96.
- Turiner Stundenbuch 1994: *Das Turin-Mailänder Stundenbuch*, Faksimileausgabe, Luzern 1994.
- Turner 1995: Denys Turner, *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge 1995.
- Tymieniecka 1992: Anna-Teresa Tymieniecka, *The Elemental Dialectic of Light and Darkness. The Passions of the Soul in the Onto-Poiesis of Life*, Dordrecht 1992.
- Vasiliu 2004: Anca Vasiliu, *Autour d'un anonyme aristotélicien, nouvelles perspectives sur le diaphane*, in: Christian Trottmann, Anca Vasiliu (Hg.), *Du visible à l'intelligible. Lumière et ténèbres de l'antiquité à la Renaissance* (Le savoir de Mantice 10), Paris 2004, S. 54-61.
- Verdon 1994: Jean Verdon, *La nuit au Moyen Âge*, Paris 1994.
- Verdon 2003: Jean Verdon, *Night in the Middle Ages*, Notre Dame 2003.
- Vial 2006: Marc Vial, *Jean Gerson. Théoricien de la théologie mystique* (Études de Philosophie Médiévale), Paris 2006.
- Villela-Petit: Ines Villela-Petit, *Palettes comparées. Quelques réflexions sur les pigments employés par les enlumineurs parisiens au début du XVIe siècle*, in: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de François Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 382-391.
- Volpe 1989: Carlo Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Mailand 1989.
- Wackernagel 1999: Wolfgang Wackernagel, *In der Verborgenheit liegt das Bild. Über das Entbildetwerden und die Bedeutung von Andachtsbildern bei Meister Eckhart mit Hinweis auf eine Buchmalerei der Hildegard von Bingen*, in: Ingo Baldermann (Hg. et al.), *Die Macht der Bilder* (Jahrbuch für Biblische Theologie 13), Neukirchen-Vluyn 1999, S. 209-234.
- Wackernagel 2006: Wolfgang Wackernagel, *Subimaginale Versenkung. Meister Eckharts Ethik der Bild-ergründenden Entbildung*, in: Gottfried Böhm, *Was ist ein Bild?*, Paderborn 2006, S. 184-207.
- Wagner 2005: Monika Wagner, Dietmar Rübel, Vera Wolff (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005.
- Wagner 2001: Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- Wagner 1996: Monika Wagner, *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1997.
- Walther 2002: Ingo F. Walther, *Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen von der Gotik bis zur Gegenwart*, Köln 2002.
- Wandhoff 2008: Haiko Wandhoff, *Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts*, in: Christine Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 18), Bern 2008, S. 15-36.
- Warnke 1996: Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996.
- Wedekind 2005: Gregor Wedekind, *Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma und Jan Van Eycks Londoner Doppelbildnis der sogenannten Arnolfini*, in: Martin Büchsel (Hg.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1), Berlin 2005.
- Weiss 2008: Philipp Weiss, *Das Licht des 17. Jahrhunderts*, in: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp



- 1 Gebrüder Limburg, *Ego Sum*, Très Riches Heures, Paris oder Bourges, 1411/12-16, Ms. 65, f. 142 v, Musée Condé Chantilly. Aus: Rob Dückers, *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at The French Court 1400-1416*, Gent 2005, S. 118.
- 2 Gebrüder Limburg, *Der Tod Christi*, Très Riches Heures, Paris oder Bourges, 1411/12-16, Ms. 65, f. 153 r, Musée Condé Chantilly. Aus: Rob Dückers, *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at The French Court 1400-1416*, Gent 2005, S. 119.
- 3 Geertgen tot sint Jans, *Geburt Christi*, um 1480, 34 x 25 cm, Holz, National Gallery London. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, Tafel 7.
- 4 Maestro Lunare, *Architekturveduten bei Mondlicht*, 2. Jh. n. Chr., Nationalmuseum Neapel. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 115.
- 5 Codex Purpureus Rossanensis, *Gebet am Ölberg*, 6. Jh., Diözesemuseum Rossano. Aus: Francesco Filareto, Luigi Renzo, *Il codice purpureo di Rossano*, Rossano 2001, S. 49.
- 6 Taddeo Gaddi, *Verkündigung an die Hirten*, 1328-30, Florenz Santa Croce Cappella Baroncelli. Aus: Kat. Berlin 2008: *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 10.1.2008 - 13.4.2008, hg. v. Wolf-Dietrich Löhr, München 2008, S. 116.
- 7 Pietro Lorenzetti, *Gefangennahme Christi*, um 1328, Fresken der Unterkirche von S. Francesco Assisi. Aus: Luciano Bellosi, *Pietro Lorenzetti ad Assisi*, Assisi 1982, S. 10.
- 8 Pietro Lorenzetti, *Letztes Abendmahl*, um 1328, Fresken der Unterkirche von S. Francesco Assisi. Aus: Luciano Bellosi, *Pietro Lorenzetti ad Assisi*, Assisi 1982, S. 6.
- 9 Farbkonstruktion von Eberhard König mit integriertem Fragment aus dem Turiner Gebetbuch, Jan van Eyck (?), *Gefangennahme Christi*, 1414-30, K.IV.29, f. 24, Très Belles Heures de Notre Dame bzw. Turiner Gebetbuch, ehem. Turin Bibliotheca Nazionale. Aus: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 445.
- 10 Jan van Eyck, *Gefangennahme Christi*, K.IV.29, f. 24 r, Très Belles Heures de Notre Dame bzw. Turiner Gebetbuch, 1414-30, zerstört, ehem. Bibliotheca Nazionale Turin, (nach Châtelet 1967). Aus: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 113.
- 11 Jan van Eyck, *Gefangennahme Christi*, f. 24 r, Très Belles Heures de Notre Dame bzw. Turiner Gebetbuch, 1414-30, zerstört, ehem. Bibliotheca Nazionale Turin, (nach Durrieu 1902). Aus: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 111.
- 12 Adam Elsheimer, *Die Flucht nach Ägypten*, 1609, 31 x 42 cm, Öl auf Leinwand, Alte Pinakothek München. Aus: Kat. München 2006: *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“*, Alte Pinakothek München, 17.12.2005 - 26.2.2006, hg. v. Reinhold Baumstark, Köln 2006, S. 379.
- 13 Barthélemy d'Eyck, *Amor entnimmt dem schlafenden Autor das Herz*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460, Codex Vindobonensis 2597, f. 2 r, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 9.
- 14 Barthélemy d'Eyck, *Die Nacht am Brunnen der Fortuna*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460, Codex Vindobonensis 2597, f. 12 v, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 12.
- 15 Barthélemy d'Eyck, *Sonnenaufgang am Brunnen der Fortuna*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460, Codex Vindobonensis 2597, f. 15, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 13.
- 16 Barthélemy d'Eyck, *Bei Sonnenaufgang vor der Klause des Eremiten*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460, Codex Vindobonensis 2597, f. 47 v, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 22.
- 17 Barthélemy d'Eyck, *Einschiffung zur Liebesinsel*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460, Codex Vindobonensis 2597, f. 51 v, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 23.
- 18 Barthélemy d'Eyck, *Die Ankunft auf der Liebesinsel*, René d'Anjou, Le livre du coeur d'amour épris, nach 1460, Codex Vindobonensis 2597, f. 55, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 24.
- 19 Simon Marmion, *Das Tal der Mörder*, Visio Tnugdali, 1475, ms. 30, f. 73 v, The Paul Getty Museum Los Angeles. Aus: Dagmar Eichberger (Hg.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, Brepols 2005, S. 211.

- 20 Simon Marmion, *Das Tor zur Hölle*, Visio Tnugdali, 1475, ms. 30, f. 30v, The Paul Getty Museum Los Angeles. Aus: Kat. Bern/Brügge 2008, *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, 25.4.-24.8.2008 Historisches Museum Bern, 27.3.-21.7.2009 Bruggemuseum & Gröningemuseum Brügge, hg. v. Susan Marti et al., Stuttgart 2008, S. 251.
- 21 Simon Marmion, *Das Haus des Phristinus*, Visio Tnugdali, 1475, ms. 30, f. 21v, The Paul Getty Museum Los Angeles. Aus: Thomas Kren, Roger S. Wieck, *The Visions of Tondal From the Library of Margaret of York*, Malibu 1990, S. 47.
- 22 Simon Marmion, *Das Biest Acheron*, Visio Tnugdali, 1475, ms. 30, f. 17, The Paul Getty Museum Los Angeles. Aus: Thomas Kren, Roger S. Wieck, *The Visions of Tondal From the Library of Margaret of York*, Malibu 1990, S. 44.
- 23 Simon Marmion, *Tal der Hochmütigen*, Visio Tnugdali, 1475, ms. 30, f. 33 v, The Paul Getty Museum Los Angeles. Aus: Maurits Smeyers, *Flemish Miniatures From the 8th to The Mid-16th Century*, Leuven 1999, S. 383.
- 24 Wiener Genesis, *Josephs Traum von den Gestirnen*, Mitte 6. Jh. n. Chr., f. XV, Pag. 29, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 265.
- 25 *Weltgericht* mit eingerolltem Nachthimmel über Szenen des hl. Silvester, Wandmalerei um 1246, SS. Quattro Coronati Rom. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 193.
- 26 Aurifaber Atelier, *Zwei Tage der Schöpfung*, Psalter, um 1240, Douce 381, f. 122. Aus: Robert Branner, *Manuscripts Painting in Paris During The Reign of Saint Louis*, Berkely 1977, Abb. 332.
- 27 Bibel des Königs Wenzel, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter*, Ende 14. Jh., f. 27 v, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 197.
- 28 Lorenzo Monaco, *Flucht nach Ägypten*, um 1405, 21.2 x 35.5 cm, Tempera auf Holz, Staatliches Lindenau-Museum Altenburg. Aus: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Lorenzo+Monaco,+Don%3A+Flucht+nach+%C3%84gypten>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 29 Lorenzo Monaco, *Der heilige Antonius*, ev. Bestandteil der Predella eines verlorenen Polyptychons, 1400-1410, 22.3 x 24.6 cm, Tempera auf Holz, Pinacoteca Vaticana Rom. Aus: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Lorenzo+Monaco,+Don%3A+Der+Hl.+Antonius+Abbas+begegnet+dem+Hl.+Eremiten+Paulus>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 30 Lorenzo Monaco, *Geburt Christi*, Teil einer Predella, um 1409, 22.2 x 31.1 cm, Tempera auf Holz, The Metropolitan Museum of Art New York. Aus: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo\\_Monaco\\_Geburt\\_Christi.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Monaco_Geburt_Christi.jpg); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 31 Lorenzo Monaco, *Der Heilige Benedikt erweckt den kleinen Klosterbruder zum Leben*, Predella der Marienkrönung mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Benedikt, 1413-14, Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizi Florenz. Aus: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Don\\_Lorenzo\\_Monaco\\_010.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Don_Lorenzo_Monaco_010.jpg); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 32 Lorenzo Monaco, *Der Heilige Benedikt und der vom Teufel versuchte Klosterbruder*, Predella der Marienkrönung mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Benedikt, 1414, Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizii Florenz. Aus: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Lorenzo+Monaco,+Don%3A+Szene+aus+dem+Leben+des+Hl.+Benedikt+%5B2%5D>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 33 Lorenzo Monaco, *Geburt Christi*, Polyptychon der Marienkrönung, 1414, 32 x 53 cm, Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizi Florenz. Aus: <http://www.lib-art.com/artgallery/13200-nativity-lorenzo-monaco.html>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 34 Lorenzo Monaco, *Der Heilige Benedikt im Sacro Speco in Subiaco*, Fragment einer Predella eines Altarbildes, 1415-20, National Gallery London. Aus: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-lorenzo-monaco-saint-benedict-in-the-sacro-speco-at-subiaco>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 35 Meister von Boucicaut, *Martyrium des Heiligen Denis*, Bréviaire de Louis de Guyenne, 1415, ms. 2, f. 364, Bibliothèque Municipale Châteauroux. Aus: Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Dijon 2006, S. 176.
- 36 Maître au safran, *Aurora*, Christine de Pisan L'Épître d'Othéa à Hector, 1404-08, fr. 606, f. 21 v., Bibliothèque Nationale Paris. Aus: Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Bd. 1, Paris 1987, S. 317.
- 37 Nachfolger von Jean Fouquet, *Schlachtszene im Schneesturm*, Histoire Ancienne jusqu'à César et Faits des Romains, um 1460-65, fr. 64, f. 388, Bibliothèque Nationale Paris. Aus: François Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris 1993, S. 61.
- 38 Wiener Meister der Maria von Burgund, *Gefangennahme Christi*, Stundenbuch des Engelbert von Nassau, um 1480, Douce 219/220, f. 56 v, Bodleian Library Oxford. Aus: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 446.

- 
- 39 Wiener Meister der Maria von Burgund, *Gebet im Garten Gethsemane*, Stundenbuch des Engelbert von Nassau, um 1480, Douce 219/220, f. 56 v, Bodleian Library Oxford. Aus: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 446.
- 
- 40 Meister von Wittingau, *Christus am Ölberg*, um 1380-1390 (vom Altar der Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Ägidius), Narodni Galerie Prag. Aus: Ingo F. Walther, *Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen von der Gotik bis zur Gegenwart*, Köln 2002, S. 69.
- 
- 41 Dieric Bouts, *Gefangennahme Christi*, um 1485, 105 x 68 cm, Öl auf Holz, Alte Pinakothek München. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, Tafel 8.
- 
- 42 Jean Bourdichon, *Geburt Christi*, Stundenbuch von Louis XII., um 1498/9, Victoria and Albert Museum London. Aus: [http://www.google.ch/imgres?um=1&hl=de&client=firefox-a&tbo=d&rls=org.mozilla:de:official&channel=np&biw=1440&bih=695&tbm=isch&tbnid=v8lQfWgJ8S93kM:&imgrefurl=http://www.vam.ac.uk/users/node/3716&docid=Db5bQmppjEyx2M&imgurl=http://www.vam.ac.uk/users/sites/default/files/album\\_images/21397-large.jpg&w=408&h=584&ei=AuDmUMvwEsrlswaX2oHgCg&zoom=1&iact=rc&dur=517&sig=101310131112523694999&page=1&tbnh=141&tbnw=109&start=0&ndsp=48&ved=1t:429,r:6,s:0,i:103&tx=56&ty=77](http://www.google.ch/imgres?um=1&hl=de&client=firefox-a&tbo=d&rls=org.mozilla:de:official&channel=np&biw=1440&bih=695&tbm=isch&tbnid=v8lQfWgJ8S93kM:&imgrefurl=http://www.vam.ac.uk/users/node/3716&docid=Db5bQmppjEyx2M&imgurl=http://www.vam.ac.uk/users/sites/default/files/album_images/21397-large.jpg&w=408&h=584&ei=AuDmUMvwEsrlswaX2oHgCg&zoom=1&iact=rc&dur=517&sig=101310131112523694999&page=1&tbnh=141&tbnw=109&start=0&ndsp=48&ved=1t:429,r:6,s:0,i:103&tx=56&ty=77); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 
- 43 Michiel Sittow, *Geburt Christi*, um 1481, 84 x 113 cm, Eichenholz, Kunsthistorisches Museum Wien. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 257.
- 
- 44 Gérard David, *Geburt Christi*, um 1495, 57 x 41 cm, Eichenholz, Kunsthistorisches Museum Wien. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 258.
- 
- 45 Bernhard Strigel, *Geburt Christi*, Linker Innenflügel des Marienaltars aus Salem, Föhrenholz, 193 x 70 cm, um 1500, Markgräfliches Bad, Schlossmuseum, Salem. Aus: [http://www.google.ch/imgres?hl=de&client=firefox-a&hs=6Wo&tbo=d&rls=org.mozilla:de:official&channel=np&biw=1440&bih=695&tbm=isch&tbnid=3pOzFLVGHhHH0M:&imgrefurl=http://www.vebidoo.de/c/strigel%2Bkarlsruhe&docid=2hmG2\\_Di58xK7M&itg=1&imgurl=http://www.landesmuseum.de/website/shop/abilder/1344\\_geburt\\_christi.jpg&w=310&h=448&ei=7ODmUN7ENYwSwbq\\_4DgDQ&zoom=1&iact=hc&vpx=380&vpy=91&dur=371&hovh=270&hovw=187&tx=95&ty=125&sig=101310131112523694999&page=1&tbnh=144&tbnw=103&start=0&ndsp=44&ved=1t:429,r:3,s:0,i:94](http://www.google.ch/imgres?hl=de&client=firefox-a&hs=6Wo&tbo=d&rls=org.mozilla:de:official&channel=np&biw=1440&bih=695&tbm=isch&tbnid=3pOzFLVGHhHH0M:&imgrefurl=http://www.vebidoo.de/c/strigel%2Bkarlsruhe&docid=2hmG2_Di58xK7M&itg=1&imgurl=http://www.landesmuseum.de/website/shop/abilder/1344_geburt_christi.jpg&w=310&h=448&ei=7ODmUN7ENYwSwbq_4DgDQ&zoom=1&iact=hc&vpx=380&vpy=91&dur=371&hovh=270&hovw=187&tx=95&ty=125&sig=101310131112523694999&page=1&tbnh=144&tbnw=103&start=0&ndsp=44&ved=1t:429,r:3,s:0,i:94); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 
- 46 Jan Joest von Kalkar, *Anbetung des Kindes*, um 1500, 46 x 13 cm, Eichenholz, Alte Pinakothek München. Aus: Martin Schawe, *Alte Pinakothek. Altdeutsche und Altniederländische Malerei*, München 2006, S. 319.
- 
- 47 Meister der Grootteschen Anbetung, *Anbetung des Kindes*, 1510/20, 70.7 x 53 cm, Eichenholz, Alte Pinakothek München. Aus: Martin Schawe, *Alte Pinakothek. Altdeutsche und Altniederländische Malerei*, München 2006, S. 324.
- 
- 48 Aert Claesz (Aertgen van Leyden), *Geburt Christi*, erste Hälfte 16. Jh., 43.7 x 58.9 cm, Öl auf Holz, Louvre Paris. Aus: <http://www.insecula.com/oeuvre/O0017958.html>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 
- 49 Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige*, 1423, 32 x 75 cm, Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizi Florenz. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 234.
- 
- 50 Detail: Gentile da Fabriano, *Geburt Christi*, Predella des Altarbildes der *Anbetung der Könige*, 1423, 32 x 75 cm, Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizi Florenz. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 234.
- 
- 51 Benozzo Gozzoli, *Szenen der Kindheit Christi*, um 1450, Armadio degli argenti, Museo di San Marco Florenz. Aus: Anna Padoa Rizzo, Annamaria Bernacchioni (Hg.), *Benozzo Gozzoli in Toscana*, Florenz 1997, S. 31.
- 
- 52 Benozzo Gozzoli, *Geburt Christi*, um 1450, Armadio degli argenti, Museo di San Marco Florenz. Aus: Anna Padoa Rizzo, Annamaria Bernacchioni (Hg.), *Benozzo Gozzoli in Toscana*, Florenz 1997, S. 31.
- 
- 53 Giovanni di Paolo, *Geburt Christi*, um 1455, 39 x 45,8 cm, Öl auf Holz, Chapel of Nicholas V, Borgia Apartments, Vatican, Rom. Aus: [http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Giovanni+di\\_Paolo/Die+Geburt+Christi/8215.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Giovanni+di_Paolo/Die+Geburt+Christi/8215.html); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 
- 54 Giovanni di Paolo, *Gebet am Ölberg*, um 1450, Rom. Aus: Stefan Roller (Hg.), *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Strassburger Malerei der Spätgotik*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 32.
- 
- 55 Piero della Francesca, *Traum Konstantins*, Fresko, 1454-59, 335 x 182 cm, S. Francesco Arezzo. Aus: Eugenio Battisti, *Piero della Francesca*, Mailand 1971, S. 227.
- 
- 56 Raffael, *Befreiung Petri*, 1513-14, Fresko, Stanza di Eliodoro für Papst Julius II, Pinacoteca Vaticana Rom. Aus: Guido Cornini (et al.), *Raphael nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Mailand 1994, S. 227.
-

- 57 Meister des Pariser Barthélemy l'Anglais (Pierre du Billant), *Die Jahreszeiten*, Barthélemy l'Anglais, *Le livre de la propriété des choses*, fr. 136, f. 4 v, Bibliothèque Nationale Paris. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 144.
- 58 Simon Bening, *Der heilige Christophorus von Lycia trägt das Christkind*, Da Costa Stundenbuch, Brügge, um 1515, Ms. M. 399, f. 291 v, Pierpont Morgan Library New York. Aus: [http://utu.morganlibrary.org/medren/single\\_image2.cfm?imagenamem399.291v.jpg&page=ICA000114967](http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem399.291v.jpg&page=ICA000114967); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 59 Meister des Guy de Laval, *Gefangennahme*, *Stundenbuch des Guy de Laval*, um 1420, Sammlung Renate König Köln. Aus: Gabriele Bartz, *Das Stundenbuch des Guy de Laval* (Sammlung Renate König 1), Köln 2004, S. 53.
- 60 Meister des Dresdner Gebetbuches, *Bal des Ardents*, Gruuthuses Froissart, um 1470/75, fr. 2646, f. 176, Paris Bibliothèque Nationale de France. Aus: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 447.
- 61 Maître des Inscriptions Blanches, *Soldaten in Ravenstein*, Jean Froissart, Chroniques Tome 3, 1480-83, Ms. Ludwig XIII 7, f. 318, Paul Getty Museum Los Angeles. Aus: Walter Prevenier (Hg.), *Le prince et le peuple. Images de la société du temps des ducs de Bourgogne 1384-1530*, Anvers 1998, S. 168.
- 62 Simon Marmion oder Meister der Maria von Burgund, *Kreuzigungsgruppe mit Nebenszenen (Gefangennahme)*, Gent/Brügge, um 1480, 78 B 13, f. 10r, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin. Aus: Kat. Berlin 1980: *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 29.5.1980 - 14.8.1980, hg. v. Gerhard Achten, Berlin 1980, S. 96.
- 63 Ecole Gantobrugeoise, *Heiliger Christophorus*, Hortulus Animae, 1517-23, Codex 2706, f. 258 v, Fotografie Österreichische Nationalbibliothek Wien.
- 64 Orcagna, *Sonnenfinsternis*, Fresko des Triumphs des Todes, 1344/45, Museo di Santa Croce Florenz. Aus: Gert Kreytenberg, *Orcagna*, Mainz 2000, S. 29.
- 65 Gebrüder Limburg, *Der Astronomische Mensch*, Très Riches Heures, Paris oder Bourges, 1411/12-16, Ms. 65, f. 153 r, Musée Condé Chantilly. Aus: Rob Dückers, *Die Brüder van Limburg. Nijemegener Meister am französischen Hof 1400-1416*, Stuttgart 2005, S. 112.
- 66 Brüder Limburg, *Kreuzigung Christi*, Belles Heures, 1405-09, Acc. No. 54.1.1., Metropolitan Museum, The Cloisters, New York. Aus: König Eberhard, *Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters*, Luzern 2007, S. 107.
- 67 Jean Pucelle, *Gefangennahme und Verkündigung*, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, um 1324-28, Temperafarben auf Pergament, The Cloisters Collection, Metropolitan Museum New York. Aus: [http://www.shafe.co.uk/art/Crucifixion\\_and\\_Entombment\\_Book\\_of\\_Hours\\_of\\_Jeanne\\_d-Evreux\\_%28NY-The\\_Met%29.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Crucifixion_and_Entombment_Book_of_Hours_of_Jeanne_d-Evreux_%28NY-The_Met%29.asp); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 68 *Nächtliche Verschwörung gegen Alexander*, Quintus Rufus, Roman d'Alexandre, 1470, Ms. fr. 49 f. 9, Bibliothèque Nationale Paris. Aus: Walter Prevenier (Hg.), *Le prince et le peuple. Images de la société du temps des ducs de Bourgogne 1384-1530*, Anvers 1998, S. 308.
- 69 Simon Bening, *Gebet am Ölberg*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530, Ms. Ludwig IX 19, f. 98 v, The Paul Getty Center Los Angeles. Aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1639>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 70 Simon Bening, *Judaskuss*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530, Ms. Ludwig IX 19, f. 102 v, The Paul Getty Center Los Angeles. Aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1639>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 71 Simon Bening, *Gefangennahme*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530, Ms. Ludwig IX 19, f. 107 v, The Paul Getty Center Los Angeles. Aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1639>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 72 Simon Bening, *Flucht der Apostel*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530, Ms. Ludwig IX 19, f. 113 v, The Paul Getty Center Los Angeles. Aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1639>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 73 Simon Bening, *Christus vor Annas*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530, Ms. Ludwig IX 19, f. 119 v, The Paul Getty Center Los Angeles. Aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1639>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 74 Simon Bening, *Verrat Petri*, Stundenbuch des Albrechts von Brandenburg, 1525-30, Ms. Ludwig IX 19, f. 123, The J. Paul Getty Museum Los Angeles. Aus: Mara Hofmann, Caroline Zöhl (Hg.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en honneur de Francois Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova 15), Turnhout 2007, S. 95.
- 75 Simon Bening, *Christus vor Kaiaphas*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530, Ms. Ludwig IX 19, f. 128 v, The Paul Getty Center Los Angeles. Aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1639>; letzter Zugriff am 4.1.2013.



- 76 Simon Bening, *Kreuzigung*, Stundenbuch des Albrecht von Brandenburg, Brügge, um 1525 – 1530, Ms. Ludwig IX 19, f. 190 v, The Paul Getty Center Los Angeles. Aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1639>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 77 Meister des Triptychons Dreux Budé (Conrad de Vulcop ?), *Gefangennahme Christi* (Linker Flügel), 1454-55, Sammlung Dr. H. Bischoff Bremen. Aus: Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Bd. 1, Paris 1987, S. 57.
- 78 Meister von Wittingau, *Die Auferstehung Christi*, Flügel des Wittingauer Altars, 1380-85, Nationalgalerie Prag. Aus: Hanspeter Landolt, *Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350-1500)*, Genf 1968, S. 34.
- 79 Jean Fouquet, *Geburt Christi*, Stundenbuch des Etienne Chevalier, um 1450, Bibliothèque Condé Chantilly. Aus: Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Dijon 2006, S. 61.
- 80 Jean Fouquet, *Gefangennahme Christi*, Stundenbuch des Etienne Chevalier, um 1450, Bibliothèque Condé Chantilly. Aus: Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Dijon 2006, S. 51.
- 81 Meister des Münchner Boccaccio, *Gefangennahme Christi*, Stundenbuch des Charles de France, 1465, ms. 473, f. 13, Bibliothèque Mazarine Paris. Aus: Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Dijon 2006, S. 31.
- 82 Simon Bening, *Januar*, Da Costa Stundenbuch, Brügge, um 1515, 172 x 125 mm, Ms. M. 399, f. 2 v, Pierpont Morgan Library New York. Aus: <http://www.themorgan.org/collections/collections.asp?pid=97>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 83 Simon Bening, *Gefangennahme Christi*, Da Costa Stundenbuch, Brügge, um 1515, Ms. M. 399, f. 15 v, Pierpont Morgan Library New York. Aus: [http://utu.morganlibrary.org/medren/single\\_image2.cfm?imagename=m399.015v.jpg&page=ICA000114910](http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m399.015v.jpg&page=ICA000114910); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 84 Simon Bening, *Sieben Leiden Mariens*, Da Costa Stundenbuch, Brügge, um 1515, Ms. M. 399, f. 92 v, Pierpont Morgan Library New York. Aus: [http://utu.morganlibrary.org/medren/single\\_image2.cfm?imagename=m399.092v.jpg&page=ICA000114924](http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m399.092v.jpg&page=ICA000114924); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 85 Simon Bening, *Geburt Christi*, Da Costa Stundenbuch, um 1515 Brügge, M.399. f. 151 v, Pierpont Morgan Library New York. Aus: [http://utu.morganlibrary.org/medren/single\\_image2.cfm?imagename=m399.151v.jpg&page=ICA000114938](http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m399.151v.jpg&page=ICA000114938); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 86 Simon Bening, *Christus in Gethsemane*, Da Costa Stundenbuch, Brügge, um 1515, Ms. M. 399, f. 360 v, Pierpont Morgan Library New York. Aus: [http://utu.morganlibrary.org/medren/single\\_image2.cfm?imagename=m399.360v.jpg&page=ICA000114993](http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m399.360v.jpg&page=ICA000114993); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 87 Prunkbecher aus Email, burgundische Niederlande, 1420-30, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Wien. Aus: Kat. Bern/Brügge 2008, *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, 25.4.-24.8.2008 Historisches Museum Bern, 27.3. -21.7. 2009 Bruggemuseum & Gröningemuseum Brügge, hg. v. Susan Marti u.a., Stuttgart 2008, S. 180.
- 88 Löffel mit Affenszene, franko-flämisch, um 1410/20, Silber, vergoldet, Maleremail und Niello, 24.6 x 5.1cm, Victoria and Albert Museum London. Aus: Kat. Bern/Brügge 2008, *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, 25.4.-24.8.2008 Historisches Museum Bern, 27.3. -21.7. 2009 Bruggemuseum & Gröningemuseum Brügge, hg. v. Susan Marti u.a., Stuttgart 2008, S. 290.
- 89 *Parement von Narbonne*, um 1375, Graue Wasserfarbe auf Seide, Paris Louvre. Aus: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Parement\\_de\\_Narbonne.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Parement_de_Narbonne.jpg); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 90 Jean Fouquet, *Selbstbildnis*, um 1450, Gold und schwarzes Email auf Kupfer, Louvre, Paris. Aus: François Avril, *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV siècle*, Paris 2003, S. 131.
- 91 Jean Dreux, *Dedikationsszene*, „Composition de la Sainte Ecriture“, 1462, ms. 9017, f. 38 v, Bibliothèque Royale de Belgique Brüssel. Aus: Kat. Bern/Brügge 2008, *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, 25.4.-24.8.2008 Historisches Museum Bern, 27.3. -21.7. 2009 Bruggemuseum & Gröningemuseum Brügge, hg. v. Susan Marti u.a., Stuttgart 2008, S. 185.
- 92 Hans Memling, *Johannes der Täufer und der Heilige Georg*, Aussenseiten des Moreel-Triptychon, 1484, Groeningemuseum Brügge. Aus: Kat. Bern/Brügge 2008, *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, 25.4.-24.8.2008 Historisches Museum Bern, 27.3. -21.7. 2009 Bruggemuseum & Gröningemuseum Brügge, hg. v. Susan Marti u.a., Stuttgart 2008, S. 180.
- 93 Oswald Kreuselius, *Millstätter Fastentuch*, 1593, ca. 8,40 x 5,70 m, Wasserfarben, Stiftskirche Millstätt. Aus: [http://www.kath-kirche-kaernten.at/pfarren/pfarrdetail/C2991/fastentuch\\_von\\_millstatt\\_reihe\\_5/](http://www.kath-kirche-kaernten.at/pfarren/pfarrdetail/C2991/fastentuch_von_millstatt_reihe_5/); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 94 Umfeld des Buchmalers Wilhelm Vrelant, *Schwarzes Gebetbuch*, Brügge, 1475, M. 493, Pierpont Morgan Library New York. Aus: [http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarzes\\_Stundenbuch](http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarzes_Stundenbuch); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 95 *Tausendblumentepich*, Brüssel, um 1466, Wolle, Seide, Gold- und Silberlahn, 306 x 687 cm, Inv. 14, Historisches Museum Bern. Aus: Kat. Bern/Brügge 2008, *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, 25.4.-24.8.2008 Historisches Museum Bern, 27.3. -21.7. 2009 Bruggemuseum & Gröningemuseum Brügge, hg. v. Susan Marti u.a., Stuttgart 2008, S. 182.
- 96 Philippe de Mazerolles (?), *Kreuztragung Christi*, Schwarzes Gebetbuch Karls des Kühnen (auch Sforza-Stundenbuch genannt), vor 1468, Cod. 1856, f. 68 v, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Kat. Bern/Brügge 2008, *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur*, 25.4.-24.8.2008 Historisches Museum Bern, 27.3. -21.7. 2009 Bruggemuseum & Gröningemuseum Brügge, hg. v. Susan Marti u.a., Stuttgart 2008, S. 181.

- 
- 97 *Lazarus-Erweckung*, Ms. Salting 1221, f. 27, Victoria & Albert Museum London. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 27.
- 
- 98 *Landschaftsbild zur zweiten Januarhälfte*, Ms. Vit.25-5, f. 2, Biblioteca Nacional Madrid. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 31.
- 
- 99 *Monatsbild zur ersten Januarhälfte*, Ms. Vit.25-5, f.1v, Biblioteca Nacional Madrid. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 30.
- 
- 100 *Diptychon mit Johannes dem Täufer und Christus als Salvator*, Stundenbuch des Jean Carpetin, f. 15v/16, Privatbesitz. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 41.
- 
- 101 *Kreuzigung*, Stundenbuch des Jean Carpetin, f. 1v/2, Privatbesitz. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 40.
- 
- 102 *Taufe Christi*, Stundenbuch des Jean Carpetin, f. 194, Privatbesitz. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 45.
- 
- 103 *Fegefeuer*, Stundenbuch des Jean Carpetin, f. 223v/224, Privatbesitz. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 47.
- 
- 104 *Büssender König David/ Christus als Weltenrichter*, Stundenbuch des Jean Carpetin, f. 199v/200, Privatbesitz. Aus: Bodo Brinkmann, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches*, Turnhout 1997, Abb. 46.
- 
- 105 Giotto di Bondone, Detail aus dem Tugenden- und Lasterzyklus der Scrovegnikapelle, um 1306, enkaustische Malerei, Cappella degli Scrovegni Padua. Aus: Davide Banzato (Hg.), *La cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena 2005, S. 158.
- 
- 106 Meister von Poitiers 30, *Verkündigung an die Hirten*, vor 1450, Jouvenel-Kreis, Rothschild 2534, f. 75, Bibliothèque Nationale Paris. Aus: Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, S. 159.
- 
- 107 Maître de la Chronique d' Angleterre, *Nächtlicher Kampf*, Raoul Lefèvre, Recueil des histoires de Troie, Brügge, um 1470, Français 59, f. CLXXVII, Bibliothèque Nationale Paris. Aus: Ilona Hans-Collas, *Manuscris enluminées des anciens Pays-Bas méridionaux*, Paris 2009, Abb. 19.
- 
- 108 *Der Mord an Agamemnon*, Raoul de Fèvre, Recueil des Histoires de Troie, 2. Hälfte 15. Jh., Fol. 282 r, Doc. Guelf. A. 1 August., Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Aus: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003, S. 276.
- 
- 109 Ecole Gantobrugeoise, *Geburt Christi*, Hortulus Animae, 1517-23, Codex 2706, f. 335 v, Fotografie Österreichische Nationalbibliothek Wien.
- 
- 110 Jean Bourdichon (?), Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne, *Geburt Christi*, 1503-08, Lat. 9474, f. 51 v, Bibliothèque Nationale Paris. Aus: François Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris 1993, S. 298.
- 
- 111 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Bankett eines reichen Herrn, Monat Januar*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, f. 1 v, Biblioteca Marciana Venedig. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 1.
- 
- 112 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Sterbebett eines Herrn*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, 449 v, Biblioteca Marciana Venedig. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 57.
- 
- 113 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Monat März, Nächtliches Fischen*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, f. 4 r, Biblioteca Marciana Venedig. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 6.
- 
- 114 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Monat November, Musikanten in der Nacht*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, 12 r, Biblioteca Marciana Venedig. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 22.
- 
- 115 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Geburt Christi*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, f. 43 v, Biblioteca Marciana Venedig. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 27.
- 
- 116 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Kreuzigung Christi*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, f. 138 v, Biblioteca Marciana Venedig. Datierung. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 34.
- 
- 117 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Selige und Verdammte*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, f. 469 r, Biblioteca Marciana Venedig. Datierung. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 60.
- 
- 118 Verschiedene Künstler (Alexander und Simon Bening, Gerard Horenbout), *Monat Oktober*, Breviarum Grimani, um 1510-20, ms. Lat. I 99 = 2138, f. 469 r, Biblioteca Marciana Venedig. Datierung. Aus: *Breviario Grimani*, Faksimileausgabe 1975, Kommentar v. Mario Salmi, Mailand, 1975, Abb. 60.
-

- 
- 119 Assistent des Wiener Meisters der Maria von Burgund (?), *Maria und Joseph in Bethlehem*. Voustre Demeure Stundenbuch, 1470, f. 68., The British Museum London. Aus: Kat. Los Angeles 2003: *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, J. Paul Getty Museum Los Angeles 17.6. 2003 - 7.9.2003, Royal Academy of Arts London 29.11.2004 - 22.2.2004, hg. v. Thomas Kren u. Scot McKendrick, Los Angeles 2003, S. 147.
- 
- 120 Meister von Boucicaut, *Karl VI. unterhält sich mit dem Verfasser Salmon*, Les demandes faites par le roi Charles VI., 1412, ms. Fr. 165, f. 4, Bibliothèque Publique et Universitaire Genf. Aus: Albert Châtelet, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France en temps de Charles VI. et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Paris 2000, S. 175.
- 
- 121 Meister der Karlsruher Passion, *Gefangennahme Christi*, um 1450, Wallraf-Richartz-Museum Köln. Aus: Martin Büchsel (Hg.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1), Berlin 2005, S. 181.
- 
- 122 Gérard Horenbout, *Geburt Christi*, Stundenbuch der Bona Sforza, um 1517-20, Add. MS 34294, f. 82 v, British Library London. In: <http://www.faksimileshop.de/index.php?facsimile=facsimile&kategorie=4&artikel=223>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 
- 123 Simon Bening, *Dezember*, Kalendarium eines flämischen Stundenbuches (Brügge), um 1530, cod. lat. 23638, f. 13 v, Bayerische Staatsbibliothek München. In: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon\\_Bening\\_-\\_Dezember.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Bening_-_Dezember.jpg); letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 
- 124 Simon Bening, *Bankett eines Herrn*, Golf Book, Brügge, um 1540, Add. Ms. 24098, British Library London. In: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/golf/accessible/introduction.html#content>; letzter Zugriff am 4.1.2013.
- 
- 125 Ghent Privileges Master, *Jean Wauquelin präsentiert Philip d. Guten seine Übersetzung*, Ägidius Romanus, De regimine principum, 1452, Ms. 9043, f. 2, Bibliothèque Royale de Belgique Brüssel. In: Gregory T. Clark, *Made in Flanders. The Master of The Ghent Privileges And Manuscript Painting in The Southern Netherlands in The Time of Philip The Good*, Brepols 2000, S. 344.
- 
- 126 Boethius-Meister, *Guillaume Jouvenel des Ursins bestellt bei seinem Schreiber eine Kopie des Mare Historiarum*, Mare Historiarum, um 1460, lat. 4915, f.1, Bibliothèque Nationale Paris. In: Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Bd. 2, Paris 1987, S. 82.

## **CURRICULUM VITAE**

### **DR. DES. BETTINA CORINA PREISWERK**

Zürcherstrasse 30, CH-8142 Uitikon  
Mobile: +41 (0) 79 200 89 31  
Email: bettina.preiswerk@gmail.com  
Geburtsdatum: 10. 10. 1982  
Zivilstand: verheiratet  
Nationalität: CH  
Heimatort: Basel (BS)

#### **AUSBILDUNG**

<b>März 2013</b>	<b>Promotionsstudium in Kunstgeschichte Universität Zürich (<i>Semantisierungen der Verhüllung in Spätmittelalterlichen Nacht- darstellungen der Buchmalerei</i>)</b>
<b>Oktober 2009</b>	<b>Lizentiat in Kunst- und Deutscher Literatur- geschichte</b>

#### **BERUFSERFAHRUNG**

<b>Seit Mai 2013</b>	<b>Wissenschaftliche Assistentin im Johann Jacobs Museum Zürich (100% unbefristet)</b>
<b>FS 2010-2013 03. 2008 – 08. 2009</b>	<b>Universität Zürich, 3 Proseminare Wissenschaftliche Assistentin UZH, Prof. Dr. Bettina Gockel</b>
<b>05. 2006 – 12. 2006</b>	<b>Ausstellungsassistentz <i>Ferdinand Hodler, Eine symbolistische Vision</i>, Dr. Katharina Schmidt</b>
<b>seit Mai 2005</b>	<b>Sammlung Bührle, Direktor Dr. Lukas Gloor Führungen Deutsch, Englisch</b>
<b>2004 - 2009</b>	<b>8 Tutorate an der Universität Zürich</b>

#### **AUSZEICHNUNGEN**

<b>3. 2010 – 3. 2012</b>	<b>Stipendium der renommierten <i>Müller-Meylan- Stiftung</i> Basel für die Dissertation (Stipendien für herausragende wissenschaftliche Arbeiten im Fach Kunstgeschichte)</b>
<b>12. 2010 – 1. 2013</b>	<b>Stipendium der <i>Janggen-Pöhn-Stiftung</i> St. Gallen (Stipendien für den wissenschaftlichen Nachwuchs der Schweizer Universitäten)</b>
<b>2010/2011</b>	<b>Einsicht in die kostbarsten Originalhand- schriften der Welt im Rahmen der Dissertation (<i>Très Riches Heures, Bedford Hours</i> uvm.)</b>



